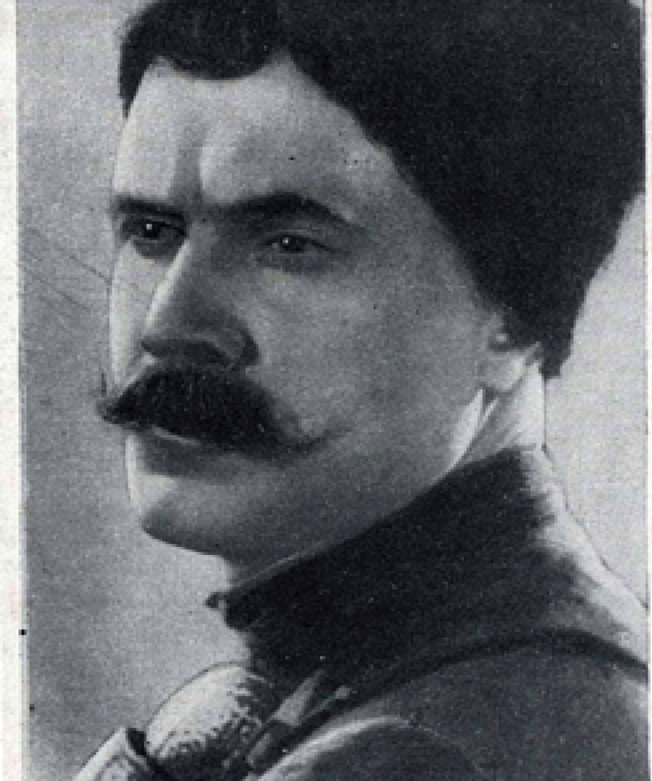
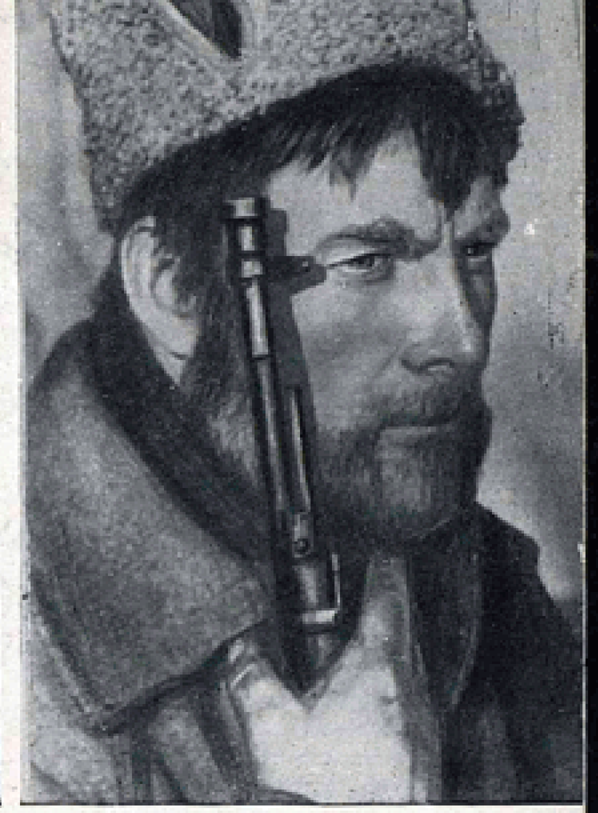




Искусство Кино

2

1958









СОДЕРЖАНИЕ

Н. А. МИХАЙЛОВ. Некоторые вопросы развития советского киноискусства 1

СОВЕТСКОЙ АРМИИ—40 ЛЕТ

Евгений КРИГЕР. Рожденная Октябрем (литературный сценарий документального фильма) 19

Леон СААКОВ. Рядом с солдатом 51

Александр ЛЕМБЕРГ. Гордость советского народа . . 72

ЗА КРУГЛЫМ СТОЛОМ

«Всмотритесь в сегодняшнюю Грузию!» 74

ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ

Обсуждение фильма «Дом, в котором я живу» 85

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

И. ВЛАДИМИРЦЕВА. Ради чего ставился фильм? . . 93

Н. ХАЛАТОВ. Возрождение важного жанра 97

Т. НЕПОМНЯЩИЙ. Навстречу песне 99

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

К. СЛАВИН. Знамение времени 102

Татьяна ТЭСС. Самое главное 106

Лидия ДЫКО. Новые работы кинооператоров 112

ИЗ БУДУЩИХ КНИГ

«Искусство миллионов» 130

ДОРОГУ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВУ!

Ю. СИДОРОВ. Начало разговора 135

Р. СОБОЛЕВ. Сделано в Саратове 136

В СОЮЗЕ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР 139

В. ГРАКИНА. Крепнут международные связи советских кинематографистов 143

ЗА РУБЕЖОМ

Е. САШЕНКОВ. Опасный путь 145

Пьеро НЕЛЛИ. Беседа с Дзаваттини 149

XIII конгресс ФИАФ 151

ОТОВСЮДУ 153

Памяти В. К. Туркина 158

КАЛЕНДАРЬ ИСТОРИИ КИНО 159

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ 161

ФИЛЬМОГРАФИЯ 162

С оружием в руках стоит наш народ на страже завоеваний Великого Октября, дела мира во всем мире. Советское киноискусство правдиво воплотило во многих фильмах образы защитников Родины.

На первой странице обложки: Е. Самойлов в роли Щорса (фильм «Щорс»), Б. Бабочкин—Чапаев («Чапаев»), Б. Тенин—Шадрин («Человек с ружьем»), Г. Бущуев—Артем Балашов («Мы из Кронштадта»), А. Игнатьев—Александр Матросов («Рядовой Александр Матросов»), Л. Сухаревская—Улыбышева («Звезда»).

На второй странице обложки—фрагмент кадра из фильма «Партизанская искра» (Киевская киностудия имени А. Довженко, сценарий О. Гончара, режиссеры А. Маслюков, М. Маевская, оператор М. Черный).


Искусство КИНО
2
ФЕВРАЛЬ
1958

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Н. А. Михайлов

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

I

Минувший год был для советского народа годом новых замечательных успехов на фронте коммунистического строительства, в области международной политики, в борьбе за мир во всем мире.

В новый, 1958 год наш народ вступил полный сил и уверенности в своем будущем, в успешном осуществлении намеченных XX съездом КПСС грандиозных планов экономического, технического, культурного роста страны, дальнейшего улучшения материальной жизни советских людей.

Перед советским народом—новые большие исторические задачи. В свете этих задач, с позиций борьбы партии, народа за осуществление ленинских идей, следует рассматривать результаты и перспективы работы в области советской кинематографии.

Искусство кино давно признано нашей партией могучим идеологическим оружием. Задача заключается в том, чтобы вся армия работников советского кино неустанно совершенствовала это острое и сильно действующее оружие и своим искусством,

искусством высоких идей и высокого мастерства, служила партии, народу в борьбе за коммунизм. Всемерное повышение идейного и художественного уровня фильмов— вот главное условие непрерывного творческого подъема искусства кино. К этому всегда стремится настоящий художник. Достичь новых высот в искусстве можно, лишь смело преодолевая такие преграды, как безыдейность, серость, мелкотемье, которые, к сожалению, еще дают себя знать во многих наших фильмах.

Борьба за высокую идейность, яркое художественное мастерство нового фильма— вот самая главная, самая важная задача наших киноработников. Рассмотрим с этой точки зрения некоторые итоги работы киностудий за последнее время.

II

Прошедший год принес Советской стране значительный рост производства кинофильмов. Выполняя указания XX съезда КПСС об увеличении кинопроизводства, работники кинематографии вместо запланированных 115 фильмов фактически создали за год 143 полнометражных кинофильма. В сравнении с 1951 годом выпуск художественных полнометражных картин увеличился в 15 раз. Как известно, по пятилетнему плану намечалось довести в 1960 году выпуск кинокартин до 120 полнометражных фильмов. Названные выше данные показывают, что эта задача решена уже теперь, досрочно. Факт значителен тем, что за этими цифрами виден огромный рост творческой активности работников студий, вовлечение в создание фильмов нового и притом большого отряда творческой интеллигенции.

Одна треть всех полнометражных художественных фильмов выпущена на московских студиях. «Мосфильм» создал 22 художественные полнометражные картины, студия имени М. Горького—9 картин. Важная особенность развития киноискусства в минувшем году—рост производства картин на республиканских студиях. Киностудии союзных республик создали за год 59 полнометражных художественных фильмов. Это составляет примерно две трети всего числа полнометражных кинокартин, выпущенных в стране. А ведь сравнительно недавно, в 1951 году, республиканские студии выпустили всего лишь два фильма!

Мы обязаны уделять еще больше внимания республиканским студиям, подходить к создаваемым ими картинам с высокими требованиями, отказаться от высокомерной снисходительности, которая только мешает творческим работникам. Несомненно, что республиканские студии еще скажут свое слово в искусстве кино.

Киностудии с большим вдохновением работали над фильмами, посвященными 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Наиболее значительны из них «Сестры», «Семья Ульяновых», «Коммунист», «Огненные версты», поставленные на «Мосфильме», «Тихий Дон» (студия имени М. Горького), «Партизанская искра», «Правда», «Ласточка» (Киевская студия имени А. Довженко), «Степан Кольчугин» («Ленфильм»), «Пробуждение» (Алма-Атинская студия), «По путевке Ленина» (Ташкентская студия), «Сын рыбака» (Рижская студия).

Многие советские киноработники посвятили свое творчество современным темам—и это важное явление в жизни нашего киноискусства. Фильмы стали более разнообразными по жанрам, по художественной форме.

Намного расширилось производство мультипликационных фильмов. Студия «Союзмультфильм» выпустила 19 рисованных и кукольных фильмов—в 2,5 раза больше, чем

в 1951 году. Наибольшим успехом пользуются мультфильмы: «Снежная королева» — по сказке Андерсена; «Привет друзьям» — фильм, выпущенный к Всемирному фестивалю молодежи и студентов в Москве, талантливо и остроумно сделанный фильм «Чудесница».

Высокую оценку зрителей получили новые широкоэкранные художественные фильмы «Пролог», «Сестры», «Дон-Кихот». Надо сказать, однако, что студии должны расширить выпуск широкоэкранных картин, — достаточный опыт для этого уже приобретен.

Интересным событием, открывающим новые широкие перспективы, явилось создание учеными и специалистами Научно-исследовательского кинофотоинститута и других учреждений и предприятий техники для кинопанорамы. Студия научно-популярных фильмов уже выпустила первый советский фильм-кинопанораму «Широка страна моя...» (режиссер Р. Кармен, сценарий Р. Кармена и Е. Долматовского, композитор К. Молчанов). Это — победа коллективного труда советских кинематографистов.

Сейчас другая группа киноработников под руководством режиссера Л. Кристи приступила к постановке второго, уже игрового панорамного фильма. Такие картины еще не создавались в зарубежных странах.

Значительных результатов добились мастера документальной кинематографии. Ими созданы публицистические кинокартины и киноочерки большой общественно-политической ценности. Широкую популярность завоевали поставленные на Центральной студии документальных фильмов картины «Здесь жил Ленин», «Великий поворот», «Незабываемые годы», «Праздник нового мира». На республиканских киностудиях созданы документальные фильмы «Живи, Украина!» и «Русский характер».

Интересен опыт работы над фильмом «Свет Октября», в создании которого участвовали кинематографисты всех стран социалистического лагеря. Этот опыт — безусловно хорошая основа для новых совместных постановок советских и зарубежных кинодокументалистов, которые будут содействовать взаимному идейному и творческому обогащению мастеров искусства кино.

VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов нашел яркое отражение в фильмах «Мы подружились в Москве», «Стартует молодость», «Искусство друзей», «Над нами одно небо», «Художники пяти континентов», «Арена дружбы» (об искусстве цирка).

В 1956—1957 годах были выпущены десятки советских фильмов-очерков о зарубежных странах, они сыграют свою роль в ознакомлении зрителей с жизнью зарубежных народов. Многие эти фильмы — об Индии, Бирме, Египте, Камбодже, Цейлоне — высоко оценены государственными деятелями и общественностью этих стран.

Советский Союз — страна передовой науки. Наше научное кино должно быть на уровне достижений отечественной науки, должно занимать выдающееся место на мировом киноэкране. Лучшие советские научно-популярные фильмы идут с большим успехом в нашей стране и за рубежом. И они заслуживают этого, так как посвящены крупным научным проблемам и интересны по творческому решению. Среди них надо назвать прежде всего фильмы о проблеме межпланетных сообщений — «Дорога к звездам» и «Первые советские спутники Земли». Большой интерес вызвали и фильмы «За жизнь обреченных» — о хирургии сердца, «В Тихом океане», «Искусство, рожденное Октябрем», «Рассказы о земле Московской».

Но наша научно-популярная кинематография далеко еще не использует всех своих возможностей. Советская наука и техника достигли такого уровня развития, при котором научно-популярное кино может создавать десятки интереснейших фильмов, посвященных труду советских ученых, изобретателей, конструкторов. Научно-популярное кино имеет возможность намного расширить и свою тематику и свои жанры.

Рост советской кинематографии помог вытеснить с экрана пустые, безыдейные зарубежные кинокартины, которые порой не помогали, а мешали делу воспитания трудящихся, в особенности молодежи. Были годы, когда на экранах страны показывалось непомерно много фильмов, созданных киностудиями капиталистических стран. Так, например, в 1949 году демонстрировалось 53 фильма из капиталистических стран, это составляло около 70 процентов по числу названий всех демонстрировавшихся фильмов. Иначе говоря, из каждых четырех фильмов, шедших на экране, три были из капиталистических стран. Теперь кинорепертуар выглядит совершенно иначе. На долю зарубежных фильмов приходится лишь около 15 процентов. Сокращение удельного веса таких фильмов достигнуто за счет увеличения производства советских фильмов. Разумеется, мы и впредь будем стремиться к сотрудничеству на взаимной основе с кинофирмами капиталистических стран, будем знакомить советских зрителей с лучшими образцами мирового киноискусства, но именно с лучшими его образцами, а не с той низкопробной, безыдейной продукцией, которая порой проникала на наши экраны.

Увеличение выпуска советских фильмов—серьезный успех работы Коммунистической партии на идеологическом фронте. Ведь следует учитывать, что кино имеет колоссальную аудиторию. Так, например, в прошлом году киносеансы в стране посетили более трех миллиардов зрителей. За пятилетие посещаемость киносеансов возросла в два раза. Это—свидетельство и огромного значения советского киноискусства в идеологической работе и одновременно доказательство большой ответственности советского художника за то, какие произведения он создает.

Все более значительное место занимает советское кино и на экранах зарубежных стран. Неся зрителям великие идеи борьбы за мир, за дружбу народов, лучшие советские фильмы находят широкое признание. Произведения советских мастеров кино отмечены в прошлом году 19 премиями на международных фестивалях. Премии получили художественные фильмы «Высота» (дважды), «Наш двор», «Сорок первый», «Весна на Заречной улице», «Мальва», «Павел Корчагин». Однако надо подчеркнуть, что на последних международных фестивалях советские художественные фильмы не завоевали первых премий. Дело чести советских мастеров—добиться таких премий.

Международными премиями отмечены мультипликационные фильмы «В яранге горит огонь», «Снежная королева», «Необыкновенный матч». Среди научно-популярных и документальных фильмов были отмечены картины «Охотники южных морей» (дважды), «О Москве и москвичах», «В Тихом океане», «Старт в стратосфере», «Развитие рефлекторной деятельности в онтогенезе», «В мире ультразвуков», «Серый разбойник», «Атом на службе мира», «У берегов Антарктиды», «Медвежий цирк».

Правдиво показанная советская действительность и образ советского человека должны стать достоянием широких народных масс многих стран—это является одной из ответственнейших задач нашего киноискусства, интернациональным долгом деятелей советского кино.

III

Раскрывать величие идей борьбы за торжество социализма, утверждать неизбежность победы нового общественного строя—коммунизма—вот благороднейшая цель творчества каждого подлинно советского художника.

Н. С. Хрущев, призывая советских художников от имени ЦК КПСС крепить связь литературы и искусства с жизнью народа, говорил: «Высшее общественное назначение литературы и искусства—поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма». Это определение главнейшей задачи советского искусства нашло горячий отклик со стороны художественной интеллигенции.

Мастера советского искусства сознают, что наше время—время великих событий, больших свершений. Народы социалистических стран ведут напряженную борьбу и одерживают исторические победы в борьбе за прочный мир. Лагерь социализма объединяет теперь около одного миллиарда человек.

Грандиозны успехи национально-освободительного движения. За короткий исторический срок на месте бывших колоний и полуколоний образовалось 25 независимых государств. Более одного миллиарда трехсот миллионов человек освободилось от колониального рабства. Всюду, где кипит национально-освободительная борьба, трудящиеся с надеждой смотрят на наше отечество, на гигантский созидательный труд советского народа, имеющий исключительно большое значение для судеб человечества.

Долг советского художника—находить темы, образы, художественные средства, которые помогут ярко и убедительно выразить всемирно-историческое значение труда и борьбы советских людей, величие задач, стоящих перед нашей партией и всем советским народом. В этом скажется связь художника с жизнью—решающее условие дальнейшего расцвета искусства. Если борьба за идеалы коммунизма, за счастье своего народа является целью жизни художника, если он живет этими интересами, думами, чаяними народными, то, какую бы тему он ни брал, какие бы явления жизни ни отображал, его произведения будут отвечать интересам народа, партии и государства. Именно этому учит нас Коммунистическая партия.

В свете огромных исторических задач, стоящих перед нашим народом, особенно заметны и нетерпимы проявления безыдейности, мелкотемья, серости в искусстве.

Нельзя упускать из виду, что у нас еще выходит много картин, которые не волнуют и не могут волновать людей. Чем могут заинтересовать зрителя такие, скажем, фильмы, как «Случай в пустыне», «К Черному морю», «Она вас любит»? Непонятно, какие задачи ставили перед собой авторы этих фильмов, какие художественные цели преследовали?

Но не всегда в среде творческих работников такие произведения встречают острую и принципиальную критику. Между тем не средствами администрирования можно и нужно изживать безыдейность в кинематографии. Сами творческие работники студий, художественные советы должны выступать против пустых, никчемных сценариев и фильмов. Без марксистской, принципиальной критики не может быть настоящего, полнокровного развития советского киноискусства.

В периодических изданиях истекшего года не много можно найти статей режиссеров, сценаристов, в которых фильмы, заслуживающие критики, подвергались бы глубокому и всестороннему разбору. Боевые традиции советской кинематографии требуют как от опытных, так и от молодых работников кино деловой, товарищеской критики недостатков тех или иных сценариев и фильмов.

Решающую роль в развитии советского общества всегда играла и играет Коммунистическая партия, ее гигантская и неутомимая деятельность по строительству коммунистического общества. Советские художники призваны всесторонне показывать в произведениях искусства Коммунистическую партию как руководящую силу нашего народа. Воспевать дела партии, воспитывать у молодежи глубокое понимание роли партии, показывать ее действительно гигантскую преобразовательную работу—почетный долг советского художника. И в лучших наших фильмах мы видим достойное воплощение партийной темы и образов коммунистов.

Но в последнее время появились, хотя и единичные, фильмы, которые искажают образы коммунистов, роль партии в жизни нашего общества. Таков, например, фильм «Саша вступает в жизнь», в котором действующие лица выглядят либо карьеристами, либо обывателями и трусами. Этот фильм, окрашенный в пессимистические, мрачные тона, дает превратное представление о колхозной жизни, извращает идейную суть советской жизни. Авторы фильма показали свое полное незнание жизни партийных организаций, извратили представление о ней. Множество зрителей, несогласных с этим фильмом, прислали негодующие письма в редакции газет и журналов, в Министерство культуры. Фильм «Саша вступает в жизнь» представляет собой отголосок ревизионистских тенденций. Рисуя нашу жизнь в неприглядном свете, он в известной мере означает капитуляцию авторов перед буржуазной идеологией.

Недостатки фильма очевидны рядовым зрителям. Тем более удивительно, что Художественный совет «Мосфильма» не сразу разобрался в этом фильме, даже пытался защищать его от справедливой критики.

Было бы грубой ошибкой считать, что партия призывает художников закрывать глаза на отрицательные явления в нашей жизни, на пережитки прошлого в сознании людей, на все то, что мешает народу строить коммунизм. Об этом сказано в известной статье Н. С. Хрущева: «Правдивое освещение жизни общества, народа в произведениях литературы и искусства предполагает показ как положительных, светлых и ярких сторон социалистической действительности, составляющих ее основу, так и критику недостатков, вскрытие и осуждение отрицательных явлений, тормозящих наше поступательное движение вперед».

Все дело в общественной позиции художника, позволяющей ему увидеть жизнь в целом, в ее революционном развитии, в борьбе нового со старым, в победах нового, коммунистического, над пережитками индивидуалистической психологии.

Сгущение темных красок наблюдается и в произведениях, посвященных истории Советской страны. Полная революционного, жизнеутверждающего пафоса пьеса В. Билль-Белоцерковского «Шторм» была экранизирована на студии «Ленфильм» настолько неправильно, с таким отсутствием исторической перспективы, что получилось мрачное, унылое произведение. Авторы экранизации ошибочно полагают, что время революции и гражданской войны было временем одних только тяжких лишений, бедствий, страданий. Нет, это было грозное, но вместе с тем прекрасное время героической борьбы, мужественных подвигов нашей партии, народа! Одно представление дает об этом фильм «Шторм» и другое—лучшие литературные памятники эпохи, воспоминания участников великой борьбы. Вот как, например, пишет об этих годах Марсель Кашен:

«Ленин пригласил нас посетить некоторые области тогдашней России. В течение семидесяти одного дня нашего пребывания в стране мы соприкоснулись с жизнью мно-

гих русских городов. Три года гражданской войны и война империалистическая привели великую революционную страну к разрухе. Промышленность и сельское хозяйство были дезорганизованы и разрушены. Но среди всеобщих бедствий меня поразил необыкновенный моральный подъем народа и его руководителей. Был холод, был голод, но воодушевление, энтузиазм и вера всего народа и рабочих в их общее дело были изумительны».

Разница в подходе к оценке революционной действительности вполне очевидна.

Мы должны быть одинаково взыскательны в этом отношении—в воспроизведении подлинного существа советского человека, его мыслей и чувств—и к фильмам, рисующим отдаленные от нас годы, и к произведениям о делах и людях наших дней. Трудно показать существо советского человека, его духовный облик, не раскрыв его отношения к труду, к своим обязанностям перед обществом. Авторы некоторых появившихся в последнее время картин предпочли показывать своих персонажей в сфере лишь узколичной, семейной жизни, в заботах о маленьком, бытовом благополучии. Но ведь одна из важнейших особенностей мировоззрения, характера советских людей заключается в том, что жизнь каждого неразрывно связана с обществом, и счастье советского человека бывает полным, гармоничным тогда, когда его труд становится частицей общенародного труда—частицей общей борьбы за коммунизм. Тот по-настоящему счастлив, кто хочет счастья для всех. Такова характернейшая черта нашего общества, нашего жизненного уклада, и, если художник не считается с ней, ограничивает интересы и заботы своих персонажей бытовыми, узколичными проблемами, он терпит неудачу.

Некоторые критики немало иронизировали по поводу «производственных» тем и конфликтов, которые действительно часто подавались в искусстве однобоко, дидактично—короче говоря, примитивно. Но тема труда как главного содержания жизни советского человека является важнейшей, и пренебрежение к ней нередко делает бесплодными усилия авторов фильма создать полноценное произведение. Фильм «Рядом с нами» потерпел неудачу именно потому, что его авторы не поняли и не показали главного в жизни своих героев—их созидательного труда.

Ждет еще своего достойного воплощения тема покорения целины—великого трудового подвига советских людей. Неуспех некоторых фильмов, посвященных труженикам целины, объясняется не тем, что тема эта неинтересна, а узкобытовым подходом к ней.

Широкое хождение имеет у нас термин «простой человек». Показать в искусстве жизнь, помыслы, характеры рядовых, «простых» советских людей—благороднейшая задача искусства. Но не надо понимать слово «простой» как «неприметный», «безызвестный», «тусклый». Жизнь простого советского человека нельзя понимать как мизерную, мелкую жизнь. Тема рядового советского человека—это тема борьбы народа за построение нового мира.

В этой борьбе есть трудности, в ней рождаются драматические конфликты, меняется психология человека. Нельзя не видеть этих разительных изменений. К сожалению, зоркость художника иногда притупляется, он перестает видеть удивительное, небывалое вокруг себя. Недавно нам пришлось беседовать с выдающимся датским художником Херлуфом Бидструпом о его впечатлениях от поездки по Советскому Союзу. Бидструп сравнил себя с героем датской народной сказки—крестьянином, который, попав из очень глухой, отдаленной деревни в город, не может понять, явь перед ним или сон.

В Советской стране Бидструп увидел так много по-настоящему нового и прекрасного, что, по его словам, он иной раз чувствовал себя героем этой сказки. «Я,—говорил

Бидструп,—порой словно щипал себя и спрашивал: неужели то, что я вижу здесь, у вас,—действительность, а не сон?»

К сожалению, иной человек иногда теряет эту превосходную, необходимую для художника способность—видеть перспективы, удивляться, перестает замечать вокруг себя черты нового. А ведь в наших простых людях, в окружающей нас жизни, ставшей для нас привычной, так много поразительной новизны! Не видя этого, нельзя создать правдивый, яркий фильм о современности. Большое в жизни становится мелким в фильме, героическое—скучным, если художник теряет перспективу, ощущение масштаба дел современников.

Художник должен быть требовательным к себе. Он должен обладать высоким чувством ответственности за свое произведение, за то, как он его создает, какую идею он в нем раскрывает. Некоторые писатели, кинематографисты забывают об этой своей ответственности.

Наиболее яркий пример этому—картина «Мертвое дело» (новое название—«Жених с того света»). Фильм этот—грубое искажение советской действительности, грубое опошление образов советских людей. По поводу этой картины на Художественном совете «Мосфильма» говорилось следующее. Руководитель сценарного отдела И. Чекин, захлебываясь от восторга, утверждал: «...Эту комедию нужно делать по линии очень б о л ь ш о г о в ы с т р е л а... Тут совершенно точный, от сердца написанный социальный заказ в лучшем смысле этого слова».

При обсуждении фильма драматург В. Поляков высказался так: «Здесь все очень ясно, точно, правильно. Очень советские интонации в этой картине».

Против картины высказался наиболее резко М. Калатозов. Он сказал совершенно справедливо: «...Наша действительность выглядит в картине довольно неприглядно... Печать некоторого кретинизма лежит буквально на всех персонажах—в большей или меньшей мере...».

И вот такая-то картина встречает поддержку со стороны Художественного совета студии, в особенности со стороны М. Ромма. Это пример утраты требовательности к товарищам по искусству, подхода к идеологической и художественной оценке фильма с неправильных позиций—такие позиции могут только запутать, дезориентировать творческую молодежь.

Основная ситуация, даже многие детали фильма «Жених с того света» совпадают с ситуацией и деталями такого же рода кинокартины «Труп де-юре», снятой с экрана еще в 1936 году. И там и здесь бюрократ (Томпаков в фильме «Труп де-юре», Петухов в новой картине) ошибочно считается мертвым и должен пройти долгий путь мытарств, чтобы доказать, что он живой человек. Плоский анекдот, положенный в основу сюжета, послужил плохой основой для фильма.

Социалистический реализм дает безграничные возможности для творчества в любой области, любом жанре киноискусства, в том числе и в комедии.

Социалистический реализм не есть нечто застывшее, неподвижное, раз навсегда данное в своих формах.

Как и все живое в искусстве, социалистический реализм развивается по законам марксистской диалектики, изменяясь и обогащаясь лучшим, передовым для своего времени. С позиций социалистического реализма надо раскрывать и наиболее полно использовать все богатейшие возможности, которые таит в себе искусство кино. Решительно выступать против безыдейности, шаблона, схемы, проявлять новатор-

ство, смелость, дерзать, стремиться открывать новое в жизни и, таким образом, пополнять и расширять творческий, художественный фонд советского киноискусства—вот к чему зовет художника метод социалистического реализма.

У нас есть немало образцов хорошего подхода к творчеству. Такие картины, как «Весна на Заречной улице», «Это начиналось так...», «Крутые Горки», «Чужая родня», «Дело Румянцева», «Сорок первый», «Павел Корчагин», «Бессмертный гарнизон», «Дело № 306», «Дом, в котором я живу» и многие другие, несут в себе дух времени, убедительно раскрывают чудесную и яркую душу советского человека.

Некоторые фильмы, появившиеся в последнее время, вызывают оживленные и плодотворные дискуссии. Живые споры вызвал и фильм «Летят журавли».

Картина подкупает зрителя мастерством, талантливостью, обилием ярких деталей, самобытностью художественных приемов. Но было бы ошибкой пройти мимо той критики, которая раздается в адрес этого произведения. В свете этой критики вряд ли правильно объявлять фильм «Летят журавли», как это делают некоторые искусствоведы, чуть ли не знаменем советского искусства.

Обращаясь к молодежи, В. И. Ленин говорил, что вся наша мораль должна быть подчинена классовой борьбе. Героиня фильма, созданного В. Розовым и М. Калатозовым, не является олицетворением того мужества, которое было так характерно для миллионов советских юношей и девушек в годы войны, когда вся страна жила лозунгом «Все для фронта!» и когда поступки каждсго советского гражданина оценивались тем, что он делает для Родины, для победы. У многих зрителей поступки героини вызывают не симпатии, а, наоборот,—осуждение, и таких зрителей можно понять.

М. Калатозов проявил свой режиссерский талант, и, несомненно, он даст еще не одно крупное произведение. Больше всего мы ценим в картине «Летят журавли» внимание, чуткость художника к человеку—ведь человек является предметом нашего искусства. Но раскрытие образа человека больше всего привлекает нас в тех произведениях искусства, которые посвящены крупным темам, отражающим величие деяний народных масс, творцов истории.

Несомненно именно поэтому с большим успехом идет фильм С. Герасимова «Тихий Дон».В нем много замечательных, сильных народных сцен. Идейно-художественная природа этого талантливого фильма раскрывается в таких эпизодах, как первый бой Григория Мелехова, как сцена расстрела Калмыкова, воплощающего в себе ненависть классового врага к Советской власти, как сцены с участием Подтелкова, являющегося олицетворением духовной силы коммуниста, безграничной, всепобеждающей веры в идеи нашей партии. В таких эпизодах драмы истории выражены в человеческих судьбах, в духовной жизни человека, и это делает фильм С. Герасимова, поставленный по классическому роману М. Шолохова, крупным событием в киноискусстве.

Глубокой человечностью—а это самая характерная черта творчества А. Толстого—привлекает и фильм Г. Рошаля «Сестры». Режиссер и актеры сумели передать ту глубокую любовь А. Толстого к своим героиням, которой одухотворены страницы романа. Атмосфера времени, в котором живут герои, наполняет этот фильм.

Обаянием сильных и благородных человеческих характеров отмечен и фильм «Семья Ульяновых» молодого режиссера В. Невзорова. Здесь образ юного Ленина, созданный молодым актером В. Коровиным, полон внутренней чистоты, нравственной и интеллектуальной силы. В картине воссоздана атмосфера, в которой формировались мировоззрение и характер будущего вождя революции.

Другой представитель режиссерской смены—С. Самсонов, ставя фильм по сценарию молодого кинодраматурга Н. Фигуровского «Огненные версты», нашел ту динамичность, действенность, которая так характерна для природы киноискусства. Эти и ряд других произведений, созданных молодыми мастерами кино, говорят о том, что советская кинематография обладает превосходными людскими резервами. Наш общий долг—помочь творческой молодежи наилучшим образом проявить свои дарования.

Надо еще смелее выдвигать молодежь,—конечно, не за то лишь, что человек молод, а за его талант, способности, за его стремление изучать опыт старших товарищей, трудиться и трудиться во имя достижения мастерства.

Некоторые представители режиссерской молодежи иногда пытаются перенести в наше искусство метод итальянского неореализма. Подражательство никогда не было сильной стороной творчества. Мы любим и ценим творчество передовых мастеров итальянского кино. Но нельзя забывать, что итальянский неореализм порожден особыми условиями, социальной проблематикой своей страны. Различные художники по-разному относятся к жизни, к своим задачам в искусстве. Одни беспристрастно, равнодушно регистрируют события,—смотрите, мол, вот какова жизнь! Другие делают попытку объяснить жизнь с тех или иных позиций. Задача советского художника—руководствуясь законами марксистско-ленинской философии и эстетики, помогать тому, чтобы не только объяснять, но и переделывать мир. В этом—прежде всего сила советского искусства. Оно создало произведения, которые содействуют изменению психологии человека, побуждают его к переустройству мира на новых, коммунистических основах. Советское искусство в лучших своих образцах идет в авангарде мирового искусства, и его традиции, его принципы, его высшие художественные достижения должны быть предметом изучения для нашей творческой молодежи.

Надо настойчиво, терпеливо и неустанно учиться великому умению—показывать рождение нового, коммунистического—того, о чем так страстно писал Ленин, того, о чем он вдохновенно мечтал, чему он отдал свою жизнь, свой гений.

Ленин писал: «У нас мало внимания к той будничной стороне внутрифабричной, внутридеревенской, внутриполковой жизни, где всего больше строится новое, где нужно всего больше внимания, огласки, общественной критики, травли негодного, призыва учиться у хорошего.

Поменьше политической трескотни. Поменьше интеллигентских рассуждений. Поближе к жизни. Побольше внимания к тому, как рабочая и крестьянская масса на деле строит нечто новое в своей будничной работе. Побольше проверки того, насколько коммунистично это новое».

В этих словах—огромная и увлекательнейшая программа для советских художников.

Полная кипучей созидательной деятельности жизнь советского общества дает нашему киноискусству возможность строить интереснейшие планы на будущее.

В 1958 году предстоит создать 118 полнометражных фильмов, из них около 100—художественных. Многие кинодраматурги и режиссеры посвящают свое творчество значительным темам, работают над произведениями о партии, о Ленине, о героических делах нашего народа, строителя коммунизма.

«От февраля к Октябрю»—цветной широкоэкранный фильм о подготовке Великой Октябрьской социалистической революции по сценарию А. Каплера будет ставить М. Ромм. Картину «В дни Октября» заканчивает на «Ленфильме» С. Васильев.

Так же, как «Рассказы о Ленине» С. Юткевича, как «Коммунист» Ю. Райзмана и «День первый» Ф. Эрмлера, эти картины посвящены крупным темам нашего времени.

О жизни советского народа повествует «Поэма о море» по сценарию А. П. Довженко; постановка этого фильма близится к концу. Будет осуществлена экранизация выдающихся произведений советских писателей—«Поднятой целины» М. Шолохова, «Разгрома» А. Фадеева. Экранизируются также «Капитанская дочка» Пушкина, «Настасья Филипповна»—по роману Достоевского «Идиот».

Нашли отражение в тематических планах студий комедии, приключенческая и спортивная темы.

К сожалению, небольшое место в планах студий занимают фильмы для детей.

В прошлом году наши киноработники осуществили постановку трех фильмов совместно с зарубежными студиями. В этом году число таких постановок возрастет до 30. Намечено создать 11 художественных фильмов совместно с кинематографистами социалистических стран. Вместе с киноработниками Китайской Народной Республики будет ставиться фильм «Ветер с Востока»—о нерушимой дружбе между народами СССР и КНР. Вместе с польскими мастерами мы создадим фильм о Ленине. С чехословацкими мастерами мы поставим картину «Ночной десант»—о борьбе чехословацких и советских партизан против немецких оккупантов.

Зрители ждут новых советских кинокомедий. Такие фильмы будут создаваться не только на московских, но и на ряде республиканских студий. Быть может, целесообразно организовать конкурс между киностудиями на лучшую музыкальную картину.

Следует подумать о создании ярких кинофильмов, построенных на музыкальном, поэтическом, хореографическом, изобразительном искусстве братских народов нашей страны. Надо подумать также о постановке фильмов, посвященных творчеству таких выдающихся художественных коллективов, как Краснознаменный имени Александрова ансамбль песни и пляски Советской Армии, хор имени Пятницкого, Государственный ансамбль народного танца, «Березка» и других.

Для того чтобы планы студий стали реальностью, требуются десятки и сотни первоклассных сценариев. Надо искать новые силы среди писателей, привлекать к сценарному творчеству литературную молодежь, и позаботиться об этом должны прежде всего студии. Именно в студиях следует вести инициативную работу с опытными и начинающими кинодраматургами. Студия должна быть центром работы над сценарием.

Большие задачи встают в области документального кино. И здесь необходима дальнейшая борьба против шаблона, серости, штампа, за идейность, новаторство, инициативу.

Опыт, приобретенный кинематографистами социалистических стран при совместной работе над картиной «Свет Октября», следует применить в осуществлении новых больших замыслов, в коллективном творчестве, посвященном крупным темам современности.

Почему бы кинодокументалистам не подумать, например, о постановке фильма «Коммунисты»—о людях переднего края борьбы за счастье человечества?

Почему бы не поставить совместно с нашими зарубежными товарищами фильм «Нас—миллиард»—о народах, вступивших на новый путь исторического развития?

Почему бы не поставить документальный фильм «Маяк коммунизма»—о роли нашей страны в судьбах человечества? Нет сомнения, что такие темы вдохновят многих мастеров кинопублицистики—советских и зарубежных.

В нынешних условиях стал в порядок дня вопрос о широком развитии «образной публицистики»—документальной кинематографии на студиях союзных республик, областных центров. Уже не только кинохронику, кинорепортаж могут выпускать такие студии, но и произведения крупного масштаба, обобщающие самые существенные, самые характерные явления действительности.

Мы обязаны поднять научно-популярную кинематографию на уровень, соответствующий состоянию передовой советской науки. Для этого надо решительно отказаться от «наукообразного» подхода к производству научных фильмов. При создании таких фильмов сценаристы и режиссеры должны поставить себе целью знакомить самые широкие круги зрителей с выдающимися достижениями науки и техники, пропагандировать материалистическое мировоззрение, вести активную борьбу с буржуазной идеологией в науке.

Научные фильмы являются превосходным средством эстетического воспитания, средством приобщения широких масс трудящихся к искусству и литературе. У нас есть опыт создания фильмов, воспитывающих любовь к творчеству выдающихся поэтов, писателей, художников, композиторов, но создано такого рода фильмов мало.

Запуск искусственных спутников Земли открывает безграничное множество тем для научных фильмов. (Заметим, что это относится и к области художественного фильма.) Советское научно-популярное кино имеет все данные для того, чтобы добиваться приоритета на мировом экране.

Надо подумать о создании фильмов—своеобразных энциклопедий, посвященных таким, скажем, темам: «Как измерили Землю», «Вселенная», «Суша», «Вода», «Животный и растительный мир», «История открытий и путешествий». Мы должны позаботиться о создании фильмов, вводящих зрителя в историю материальной культуры, показывающих развитие науки и техники,—«Как люди научились строить дома», «Как человек научился летать со скоростью снаряда», «Изобретение колеса», «Величайшее из чудес—книга» и т. д.

Речь идет не просто о расширении тематики и жанров научно-популярной кинематографии. Наступило время поднять эту интереснейшую область кинематографии на новую ступень.

Любое искусство, в том числе и искусство кино, не в состоянии развиваться без критики, без глубокой разработки важнейших проблем творчества, без научного освещения путей его развития.

На этом участке много бурьяна, не все здесь обстоит благополучно. Отставание в разработке теоретических вопросов приводит порой к путанице.

Некоторые кинематографисты иногда ставят вопрос: можно ли критиковать в фильмах наши недостатки? Этот вопрос может возникнуть лишь на почве недостаточного знакомства с марксизмом-ленинизмом, с научной теорией Коммунистической партии. Критику недостатков партия всегда считала и считает одним из необходимых условий успешного строительства коммунизма. Партия исходит из того, что критика и самокритика есть могучая движущая сила нашего развития. Притупление критики в области художественного творчества приводит к «бесконфликтности», решительно осужденной нашей партией. Вопрос в том: с каких позиций вести критику, с какой целью критиковать наши недостатки. Здесь все зависит от автора, его точки зрения на отображение действительности. Если художник стоит на партийных позициях, служит народу и искренне хочет помогать делу строительства нового общества, расчищать путь в борьбе за построение комму-

низма, то такой художник найдет множество яркого в жизни трудящихся страны Советов. Создавая произведение, основанное на глубоком знании советской жизни, художник всегда сумеет противопоставить отрицательному положительное, поддержать это положительное и правдиво показать его в ярких красках. Если же автора не интересуют, не радуют, не волнуют успехи Советской страны, народа, то он будет выискивать только плохое, отрицательное и выдавать его чуть ли не за главное в жизни.

В одной из своих статей кинодраматург М. Папава писал: «Мне кажется, что последствием культа личности в искусстве было странное, механическое представление о том что становление нового человека нашего общества не требует такой же активной и напряженной борьбы, как, скажем, борьба за материальную базу социализма».

Этот тезис—весьма путаный. Нельзя отрывать задачи коммунистического воспитания от борьбы за материальную базу социализма. Показательно, что статья Н. С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» начинается с характеристики проблем экономики, задач хозяйственного строительства в нашей стране. Из этого, в связи с задачами коммунистического строительства, определяются, выводятся и задачи литературы, искусства.

В нашей стране достигнут настоящий расцвет человеческой личности. Всмотримся в окружающую нас действительность. Как много талантов буквально ежедневно выдвигается из народных масс! Какой огромной активностью отмечена жизнь советских предприятий, колхозов, научных учреждений! Как плодотворно работает советская интеллигенция!

Все это и многое другое—свидетельство развития личности, размаха интеллектуальной жизни в нашей стране, роста творческой активности масс.

В борьбе за решение конкретных задач социалистического строительства, за непрерывный рост экономического могущества Родины, за расцвет науки, техники, культуры формируется характер советского человека—характер волевой, целеустремленный; в этой борьбе, а не в абстрактно понимаемом «совершенствовании характера» преодолеваются пережитки прошлого в сознании людей и человеческая личность вырабатывает, приобретает лучшие свои черты.

Во время дискуссии, которую проводили журнал «Искусство кино» и Союз работников кинематографии («Искусство кино», 1957, № 11), драматург А. Каплер говорил:

«Меня интересует вопрос о критериях, которыми мы должны руководствоваться. Какие критерии позволяют вынести суждение о произведении искусства? Должны ли мы оценивать произведение по частным ситуациям или по общей идейной концепции?»

В противоположность идеализму материализм утверждает, что прекрасное в жизни, искусстве познаваемо, что, следовательно, существуют объективные критерии оценки явлений искусства. В этом—великая историческая заслуга марксистской науки.

Насколько то или другое произведение связано с жизнью народа, как оно служит целям, за достижение которых борется народ, как оно в конечном счете отвечает задачам борьбы за победу коммунизма, задачам коммунистического воспитания людей—все это имеет первостепенное значение для оценки художественного произведения.

Марксистская эстетика учит, что искусство представляет особую форму отражения действительности, форму познания жизни, бытия. Отсюда—критерий оценки художественного произведения: насколько оно соответствует жизненной правде, действительности.

Искусство ведет нас к познанию жизни, бытия через систему художественных образов, путем эмоционального воздействия на ум, чувства. Отсюда—другой критерий оценки произведения искусства: насколько выразительно в нем изображены явления жизни, с какой силой мастерства оно создано.

Искусство не стоит вне политики. Оно обязательно несет в себе определенную общественную роль, выполняет определенную функцию. Отсюда—важнейший критерий для оценки произведения искусства: какую общественную роль оно выполняет.

Эти критерии представляют собой единое целое, они взаимосвязаны.

Представим себе произведение, которое отражает большую и нужную тему, но лишено художественности, сделано без таланта,—оно будет лишь обесценивать тему.

Представим себе произведение, которое сделано с большой силой мастерства, но имеет реакционную общественную направленность. Такое произведение будет приносить только вред.

Объективные законы марксистской эстетики дают нам критерии для оценки того или иного художественного произведения. Если же обойти эти критерии, то мы неизбежно обезоружим себя, окажемся в плену вкусовщины, групповых интересов, беспринципности.

Научная разработка эстетических проблем киноискусства должна помочь и художественным советам, и кинокритикам, и кинодраматургам, и режиссерам, и актерам находить верное решение конкретных творческих задач. Но сектор истории и теории кино Института истории искусств Академии наук стоит в стороне от острых вопросов творческой жизни. Сектор вместе с издательством «Искусство» выпускает порой случайные работы. До сих пор нет значительных монографий о крупнейших мастерах советского киноискусства, создавших классические художественные произведения,— С. М. Эйзенштейне, А. П. Довженко, В. И. Пудовкине. Нет книги, посвященной искусству кино, которая была бы своего рода энциклопедией для массового читателя. Не созданы некоторые учебные труды, очень важные для молодежи.

Не только специалисты в области истории и теории кино, но и все деятели советской эстетики должны принять участие в разработке киноведческой проблематики. Аудитория кинозрителей громадна, значение кино в воспитании широких масс трудящихся чрезвычайно велико, и необходимо придать этому важному делу тот размах, которого оно заслуживает.

●

Министерство культуры в тесном контакте с Союзом работников кинематографии должны вести напряженную работу для дальнейшего подъема нашего замечательного советского киноискусства.

Управление по производству фильмов, которое при всех его недостатках много сделало за последнее время, должно еще теснее связывать всю свою деятельность с творческими работниками; оно должно быть творческим, а не административным учреждением.

Улучшению качества картин должна служить и организация кинопроизводства. Надо положить конец искусственному растягиванию сроков производства кинокартин, принять необходимые меры к тому, чтобы недостаточно подготовленные сценарии не запускались в производство.

Теперь и права и возможности киностудий намного расширены. Все это повышает ответственность киностудий за работу, позволяет им шире проявлять творческую инициативу.

Важную роль в повышении идейно-художественного уровня кинематографии должен сыграть Союз работников кино. Он призван содействовать созданию подлинно художественных произведений для народа, содействовать развитию и процветанию советского киноискусства.

Окна дома Союза работников кино должны быть всегда открыты в большой и светлый мир советского общества.

Устремления и думы членов Союза работников кино должны быть всегда обращены к чудесному сердцу советского человека, к показу героя нашего времени—строителя нового, коммунистического общества.

Конечно, в доме Союза работников кино всегда должен быть свежий воздух и яркий свет.

Главное, чем должен жить Союз,—борьба за создание произведений, помогающих великому бессмертному ленинскому делу строительства нового, коммунистического общества.

Белинский писал о служении художника народу:

«Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни».

Все, что сделано хорошего в искусстве кино за последние годы, есть прямой и непосредственный результат заботы, которую проявляет к советским кинработникам ленинский Центральный Комитет нашей партии.

Большое внимание, уделяемое ЦК КПСС творческим проблемам кино, вдохновляет кинработников на творческий труд, на создание выдающихся произведений советского киноискусства—произведений, проникнутых пламенной любовью и верой в партию, глубочайшей верой в силы народа, произведений, которые будут звучать как могучий призыв к борьбе за мир.





ДЕМОНСТРАЦИЯ ВОИНОВ МОЛОДОЙ СОВЕТСКОЙ АРМИИ 1 МАЯ 1918 г. ПОД ЛОЗУНГОМ «ЕСЕ В КРАСНУЮ АРМИЮ». Кинохроника. 1918



ОТРЯД КРАСНОАРМЕЙЦЕВ В МОСКВЕ У ЗДАНИЯ БОЛЬШОГО ТЕАТРА, ГДЕ ПРОХОДИЛ ВСЕРОССИЙСКИЙ СЪЕЗД СОВЕТОВ. Кинохроника, 1918



НАРКОМВОЕН РЕСПУБЛИКИ Н. И. ПОДВОЙСКИЙ ВЫСТУПАЕТ У АЛЕКСЕЕВСКОГО УЧИЛИЩА ПЕРЕД КРАСНЫМИ ОФИЦЕРАМИ ПЕРВОГО ВЫПУСКА. Кинохроника 1918



В. И. ЧАПАЕВ И НАЧДИВ 22-Й ДИВИЗИИ С. П. ЗАХАРОВ УТОЧНЯЮТ ПЛАН ПРЕДСТОЯЩЕЙ БОЕВОЙ ОПЕРАЦИИ (СЗАДИ СТОИТ ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ). Кинохроника, 1918



. М . БУДЕННЫЙ ПРИНИМАЕТ ЗНАМЯ ВЦИК, ВРУЧЕННОЕ 1-Й КОННОЙ АРМИИ. РЯДОМ—К. Е. ВОРОШИЛОВ. Кинохроника, 1920



КАВАЛЕРИЯ КРАСНОЙ АРМИИ НА ПАРАДЕ В МОСКВЕ. Кинохроника, 1922



У ФЛАГА В РАЙОНЕ ОЗЕРА ХАСАН. Кадр из фильма «Слава героям Хасана», 1938



ГОЛОВНОЙ ТАНК, ОТКРЫВАЮЩИЙ ВОЕННЫЙ ПАРАД, НА БОЛЬШОЙ СКОРОСТИ ПРОХОДИТ ЧЕРЕЗ КРАСНУЮ ПЛОЩАДЬ. Кадр из фильма «Красная Армия», 1939



ПОГРАНИЧНИК НА ПОСТУ, НА ЗАПАДНОЙ ГРАНИЦЕ. Кадр из фильма «День нового мира» 1940



ЧАСТИ КРАСНОЙ АРМИИ НА ПАРАДЕ 7 НОЯБРЯ 1941 г. НА КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ. Кадр из фильма «24-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции», 1941



ВРУЧЕНИЕ ГВАРДЕЙСКОГО ЗНАМЕНИ 1-му ГВАРДЕЙСКОМУ КАВАЛЕРИЙСКОМУ КОРПУСУ. ЗНАМЯ ПРИНИМАЕТ КОМАНДИР КОРПУСА ГЕНЕРАЛ-ЛЕЙТЕНАНТ П. А. БЕЛОВ. Кадр из фильма «На защиту родной Москвы». 1941



СОВЕТСКИЕ БОЙЦЫ ВСТУПАЮТ В МОЖАЙСК—ПОСЛЕДНИЙ ОПОРНЫЙ ПУНКТ ФАШИСТСКИХ ВОЙСК НА ТЕРРИТОРИИ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ. Кадр из фильма «Разгром немецких войск под Москвой», 1942



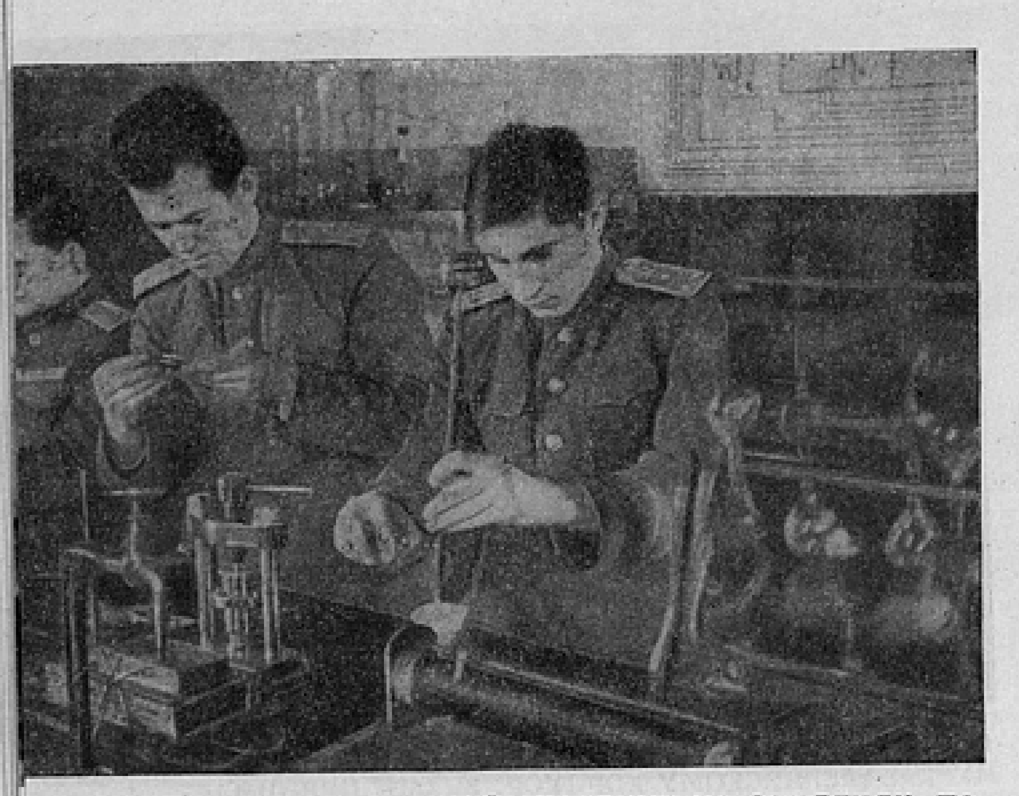
ВОИНЫ КРАСНОЙ АРМИИ ВЕДУТ БОЙ НА ТЕРРИТОРИИ СТАЛИНГРАДСКОГО ТРАКТОРНОГО ЗАВОДА. Кадр из фильм Сталинград», 1943



СОВЕТСКИЕ ВОИНЫ ВОДРУЖАЮТ ЗНАМЯ ПОБЕДЫ НАД РЕЙХСТАГОМ. Кадр из фильма «Знамя Победы над Берлином водружено!», 1945 г.



ФАШИСТСКИЕ ЗНАМЕНА, БРОШЕННЫЕ К МАВЗОЛЕЮ В. И. ЛЕНИНА ВО ВРЕМЯ ПАРАДА ПОБЕДЫ 24 ИЮНЯ 1945 г. Кадр из фильма «Парад Победы», 1945



СЛУШАТЕЛИ ВОЕННОЙ АКАДЕМИИ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ФИЗИКЕ. Кадр из фильма «День артиллерии», 1948



НОВАЯ ТЕХНИКА СОВЕТСКОЙ АРМИИ НА ПАРАДЕ 7 НОЯБРЯ 1957 г. Кадр из фильма «Празднование 40-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции», 1957

Евгений Кригер

Рожденная Октябрем

Литературный сценарий документального фильма

Человек Советской Армии! Вот он перед нами в торжественные и священные минуты перед началом парада на Красной площади, когда залпы артиллерийского салюта сливаются со звуками Советского гимна.

И мы всматриваемся в его лицо.

Солдат или офицер, летчик или моряк, воспитанник военного училища или прославленный маршал,—он стоит недвижно, лицо его серьезно, даже строго. Но в то же время во взгляде его мы читаем светлую и гордую, душевную и возвышенную мысль.

Гремят, гремят орудийные залпы с Кремлевского холма, воскрешая память о великих сражениях и славных победах.

А мы думаем, глядя в лица наших армейцев:

— Да, это настоящие солдаты, и владеют они грозным оружием. В клубах дыма, извергающихся из орудийных стволов, веет всегда живая и всегда страшная врагам мощь нашей армии. Но почему ее солдату—ведь не было таких примеров в истории человечества,—почему ее солдату ставят памятники славы не только у нас, но в других странах, за рубежом, на земле других народов?

Рассеялся дым, затянувший экран на один миг, и мы видим—вот памятник нашему солдату в Вязьме.

Вот наш солдат с ребенком на руках—монумент в Берлине.

Вот гранитное изваяние советского воина возвышается над большим городом—это на горе Геллерт в Венгрии.

Вот чешские женщины, склонив головы, стоят перед памятником на сельской площади, и где-то дети с цветами в руках отдают пионерский салют монументу, под которым вечным сном спят советские солдаты... Их имена начертаны на камне... Иванов... Гриценко... Адамян... Долидзе... Мамедов... Валиханов...

— Когда и где это было, чтобы другие народы любовь и благодарность обращали к солдату чужой, не своей страны?

— Когда и где это было, чтобы неугасимый огонь по ночам пылал у постамента, на котором водружен памятник иноземному воину?..

Задумаемся над этим в то мгновение, когда перед нами снова возникнет Красная площадь в Москве—в тихий ночной час, в безмолвии, в момент смены почетного караула у Мавзолея.

Вот он стоит, наш солдат, на ступенях у гранитной плиты с именами Ленина, Сталина и словно прислушивается в тишине к словам приветствия от итальянских рабочих. Вместе с ним мы слушаем это приветствие—подлинное, сохраненное для истории, обращенное итальянским патриотом Антонио Грамши к бойцам 27-й советской дивизии.

— Итальянцы приветствуют советских солдат. Что побудило их к этому? Какая мысль, какие воспоминания?..

Пусть нам ответит знамя дивизии!

В том же безмолвии, в том же строгом и одухотворенном молчании, как это было ночью на Красной площади, стоит в почетном карауле у своего знамени солдат 27-й дивизии.

И мы читаем вышитые золотом на алом бархате слова:

«...Краснознаменная, имени итальянского пролетариата».

...В степях приволжских,
В безбрежной шири,
В горах Урала,
В тайге Сибири...

Где-то в воспоминании нашем звучит эта знакомая песня времен гражданской войны—песня 27-й дивизии,—в то время как экран, словно из глубины нашей истории, доносит до нас обветшавший послужной список дивизии. Мы читаем:

«Имя: *27-я.*
Фамилия: *Омская.*
Отчество: *Краснознаменная, имени итальянского пролетариата.*
Место рождения: *На реке Волге, под Казанью.*
Год рождения: *1918.*
Образование: *Окончила университет гражданской войны.*
Происхождение: *Из рабочих и крестьян.*
Кем рождена: *Октябрьской революцией*».

Так вот он, ответ на вопрос, возникший у нас на первых кадрах фильма, задуманного как фильм-песня о партии, о Ленине, о советском народе, о революции, сотворившей нашу Армию, и ее солдате—друге всех добрых людей, всех народов земли.

Перед нами задерживается на экране строка из «анкеты» дивизии—«Кем рождена: Октябрьской революцией»,—а за нею, за этой строкой, в едином порыве воспоминания быстро проходят картины бессмертной истории.

Своеобразным эпиграфом к этому эпизоду могут быть слова Ленина в канун Октябрьского восстания: «Комбинировать наши *три* главные силы: флот, рабочих и войсковые части так, чтобы непременно были заняты и ценой *каких угодно потерь*

были удержаны: а) телефон, б) телеграф, в) железнодорожные станции, г) мосты в первую голову».

Нет, не нужно здесь прибегать к таким примелькавшимся кадрам, как залп «Авроры» или взятие Зимнего, инсценированным для художественных фильмов. Вместо этих давно знакомых зрителям традиционных кадров лучше использовать в синхронной съемке рассказ тогдашнего комиссара «Авроры» Александра Викторовича Белышева. Ведь это он, по распоряжению Ленина, используя свои полномочия, дал приказ произвести выстрел по Зимнему дворцу. А. В. Белышев после Октября прожил славную жизнь большевика и ныне является главным механиком «Ленэнерго».

Такой человек вправе рассказать о событиях 25 октября 1917 года, об оперативной связи В. И. Ленина с революционными матросами Балтики в канун и в первые дни Великой Октябрьской революции.

— Товарищи!—провозгласил Ленин.—Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась...

Может быть, промелькнут зал в Зимнем, обескураженные министры Временного правительства, ворвавшиеся к ним рабочие, матросы, и от их имени грянут слова Маяковского:

Которые тут временные?
Слазь!
Кончилось ваше время.

Окопы. Раненые солдаты. Спящие. Измученные. Все встрепенулось—в дальней стороне окопа появилась фигура солдата, бегущего с листовкой в руке.

Это картина художника В. Серова «Декрет о мире».

Декрет о мире... Советское правительство предлагает всем воюющим народам и их правительствам начать немедленно переговоры о справедливом демократическом мире...

Словно вызов, после этих святых и честных слов летят, рвутся через экран, вызывают в нас чувство боли, негодования и протеста мгновенные, как молния, кадры первой мировой войны. Солдаты в окопной грязи и в крови... Мертвый солдат, повисший на колючей проволоке... Взрыв снаряда, отметающий в сторону солдат, живых и мертвых...

После Февральской революции, измученный ненужной ему войной за чужую наживу, русский солдат не хотел воевать.

Не хотел!

Смотрите—вот солдат весной 1917 года братается с немецким солдатом. Вот он присел у дороги на фронте, снял сапог, меняет портянку—не хочет идти дальше, идти к смерти. Вот в теплушках, на крышах товарных поездов едут с фронта солдаты...

Еще кричит им Керенский словами своих истеричных приказов: «До побе-едного ко-онца-а!..»

Сотни тысяч солдатских писем сохранилось с той поры. Вот одно из них.

Корявые карандашные строки письма набегают на те же кадры уходящих с фронта солдат, бурных фронтовых митингов, женщин, плачущих в обнищавших русских селах, царских генералов, уговаривающих революционных солдат «оставаться верными присяге и воинской чести».

В злобе крестьянин-солдат, плачет русская мать, а на экране бегут и бегут строки карандашного письма:

«Гр. Военному Министру Керенскому.

Я, солдат из окопов... Я взят на службу 28 июля 1914 года... Не в честь вам, г. министр, вы так нас стращаете, что невозможно слушать. Вы теперь просите, чтоб мы пошли наступать в пользу капиталистов, помещиков как Англии, Франции и России. Нет, господин министр, вы глубоко ошиблись: теперь мы отказываемся от наступления и не желаем проливать кровь за чуждые нам цели, а если вам нужно наступать, г. министр, то просим вас в окопы к нам и заберите с собой всех буржуев, которые укрываются в тылу и кричат, что нам нужно наступать».

Возникает на экране приказ Керенского о восстановлении смертной казни на фронте и в тылу.

«...И просим вас, г. министр, не угрожать нам своим наказанием—нам все равно; но и вам тоже живым не быть: я первый всажу вам пулю в лоб... Итак, просим вас отказаться от должности. Если вы с добра не уйдете, то мы силой заставим вас бросить ваш трон,—полно вам ездить в автомобиле и в пышных цветах.

Мы, солдаты всей роты, пожелали вам послать это письмо, принято единогласно».

Не бойтесь, что письмо это длинно, в нем—дух времени. Его строки набегут на подлинные кинокадры с Керенским, министрами-капиталистами, иностранными дипломатами в России того времени. Письмо будет звучать, как разговор русского солдата со всей этой падалью.

Так было после Февральской революции. После 25 октября 1917 года солдаты-фронтовики нашли для своих писем другой адрес.

Тишина.

Кабинет в Смольном.

Сосредоточенный, словно прислушиваясь к чему-то, сидит в кресле Ленин. Увидеть это нам поможет известная картина И. Бродского или ленинская фотография того времени.

В тишине слышен хрипловатый голос солдата. Негромко, устало повторяет невидимый солдат слова из своего собственного письма:

«Товарищ Ленин, мне попала случайно газета «Солдатский голос», № 73, и в этой газете помещен проект декларации т т. солдатам на фронте, и нас это очень обрадовало, такая декларация. Только ее проводите поскорее в жизнь и сообщите нам...».

Так солдаты писали людям ленинской партии, людям Советов... Мы должны найти в киноархивах изображения большевиков-ленинцев, которые могли бы символизировать коллективную волю партии большевиков в ту великую, грозную пору.

Из окопной земли, перемешанной с кровью, солдаты писали представителям новой власти:

«Усердно просим вас, пожалуйста, как можно старайтесь скорей заключить мир во что бы то ни стало. А заключайте мир скорей, тогда мы можем спасти свою революцию... Солдаты одно кричат—дай мир. Дай мир!»

Д А Й М И Р!

Вопреки законам звукового кино, это слово, как надпись во весь экран, взывает, настаивает, требует, добивается.

Нет, мы не можем не найти, и мы найдем старые кинокадры, где в 1917—18 годах не только русские люди, но рабочие и крестьяне многих стран взывали к тому же:

ДАЙ МИР!

Эти кинокадры вернут нам ощущение того времени, когда миллионы людей в Европе, потерявшей 10 миллионов человеческих жизней, мечтали о мире и от единственной на земле страны услышали отклик. Я вижу, как после проникнутых человеческой мольбой и страданием кинокадров просто, ясно, с открытой прямотой и правдой прозвучат прочитанные с пожелтевших от времени документов слова. Простые, трезвые, доступные каждому:

— Начав мирные переговоры с Германией, Советское правительство снова и снова обращалось к странам Антанты...

В фотографической неподвижности застыли перед нами каменные лица Ллойд-Джорджа, Пуанкаре, Жоффра, Китченера—словом, тех, кто олицетворял в то время Антанту и зловещим молчанием отвечал на человеколюбивый призыв большевистской, Советской республики.

—...обращалось к странам Антанты с предложением принять участие в переговорах о мире... В ноябре, в декабре 1917 года, в январе 1918 года Советское правительство повторяло свое обращение. Напрасно! Ответом было молчание.

Нет, они не только молчали.

Читайте:

«Если Россия не будет вовлечена в войну,—писал еще в первые дни Советской власти премьер-министр Англии Ллойд-Джордж,—то революция станет одним из величайших факторов, определяющих судьбы народных масс во всех странах...».

Этому англичанину нельзя отказать в дальновидности.

Американцы, как всегда, рубили с плеча:

«Согласно совершенно определенному указанию моего правительства, переданному мне послом Соединенных Штатов в Петрограде,—писал представитель США при Ставке подполковник Керт,—я имею честь довести до Вашего сведения... что мое правительство определенно и энергично протестует против какого-либо сепаратного перемирия, могущего быть заключенным Россией».

В молчании слышен топот немецких солдат. Слышен тихий, зловещий треск пламени, пожиравшего крестьянские избы на Украине, в Белоруссии, Латвии, Эстонии. Под тот же треск пожаров—солдафонские усы кайзера Вильгельма II; он поглаживает усы и что-то там «повелевает» столь же солдафонским выбросом правой руки.

— Дейчланд юбер аллес!..

Немцы идут, идут... Нет музыки в фильме в эту минуту. Только топот. Все тот же, одуряющий своей монотонностью. И сочится какая-то сентиментальная, глуповатая немецкая песенка...

— Перед партией большевиков, перед Советским правительством встал вопрос:

либо мир с империалистической Германией и хоть малейшая передышка перед новым наступлением империализма;

либо Советская власть окажется под угрозой гибели.

Стучат сапоги кайзеровских солдат.

— 3 декабря 1917 года Советское правительство начало мирные переговоры с Германией. Несмотря на соглашение о перемирии, кайзер Вильгельм готовил наступление на Петроград, рассчитывая быстро покончить с большевистской Россией.

Стучат, стучат, стучат сапоги кайзеровских солдат.

После тупо шагающих немецких сапог, после негромкой, глуповатой немецкой песенки раздается призывная дробь барабана и отчетливые, ясные звуки военного русского оркестра.

В Москве шагают первые отряды Красной гвардии. Кто-то в военной форме без погон... Кто-то в рабочей кепке... Армия народа... Армия революции...

«Без вооруженной защиты социалистической республики,—говорил Ленин,—мы существовать не могли... Это значит, что господствующий класс, пролетариат, если только он хочет и будет господствовать, должен доказать это и своей военной организацией».

Пламенное дыхание тех дней доносится к нам с забытых плакатов, сделанных быстро, грубовато, размашисто,—красиво рисовать не было времени. «Нападение империалистов на Советскую Россию»... «Советская Россия—осажденный лагерь»...

— Партия видела опасность, нависшую над молодой республикой. Партия звала на бой. VII съезд партии принял «Резолюцию о войне и мире», написанную рукой Ленина.

Мы видим первые строки рукописи...

Мелькают картины исторической кинохроники: все в России кипит, словно в гигантском котле... Народ заполнил улицы городов от края до края... Шумят митинги... Горячо, страстно, многословно, размашисто говорят солдаты с трибун под открытым небом... Стихия!..

В это время звучат слова резолюции VII съезда партии большевиков:

«...первейшей и основной задачей и нашей партии, и всего авангарда сознательного пролетариата, и Советской власти съезд признает принятие самых энергичных, беспощадно решительных и драконовских мер для повышения самодисциплины и дисциплины рабочих и крестьян России, для разъяснения неизбежности исторического приближения России к освободительной, отечественной, социалистической войне...».

В кипении солдатского митинга солдат или матрос властным движением отстраняет с трибуны витийствующего офицера.

И сам становится на его место.

Протягивает руки к своим окопным товарищам, что-то говорит, о чем-то важном, очень важном сообщает солдатам.

О чем?

Пусть ответом будет документ того времени.

15 января 1918 года Советом Народных Комиссаров был принят Декрет об организации Рабоче-Крестьянской Красной Армии. 11 февраля 1918 года был принят Декрет об образовании советского Рабоче-Крестьянского Флота.

Эта армия создавалась в огне.

Руководство делом создания и строительства армии взял в свои руки Центральный Комитет партии.

Вот ленинская статья, послужившая источником титанических усилий партии по организации армии, организации отпора врагам.

Рукой Ленина было написано, мы читаем:

«Теперь горькая правда показала себя так ужасающе ясно, что не видеть ее нельзя. Вся буржуазия в России ликует и торжествует по поводу прихода немцев... В Двинске русские офицеры ходят уже с погонами.

... В Режице буржуа, ликуя, встретили немцев. ... Мы примемся готовить революционную армию не фразами и возгласами... а *организационной работой*, делом, созиданием серьезной, всенародной, могучей армии».

Будит тревогу, зовет, стучит в сердца надрывный заводской гудок.

Тревога, тревога!

Вооруженные рабочие и солдаты возле цехов питерских заводов... на улицах Петрограда... на вокзалах...

— Грубо нарушив условия перемирия, Германия заявила, что с 12 часов 18 февраля она находится в состоянии войны с Советским государством.

Людендорф в своем штабе. Он заявлял тогда, что нападение на Советскую Россию «привело бы к свержению большевистской власти».

Снова стучат и стучат сапоги немецких солдат.

Шагают по карте—к Пскову... к Нарве... на Петроград...

Смертельная опасность выражена в бесстрашно правдивых словах одного из приказов Народного Комиссариата по военным делам:

«Катастрофическое положение на фронте, поставившее под непосредственную угрозу Петроград, создавшееся в результате обнаружившейся политической небоеспособности прежней армии, возложило всю тяжесть обороны страны на вновь формируемую, но еще окончательно не организованную Красную Армию».

23 февраля 1918 года.

Надпись во весь экран напоминает—этот день советский народ отмечает, как день рождения Советской Армии.

— Да, тогда не было слышно фанфар. Это был простой, страшный и великий день—пролетарский Питер поднялся на отпор врагу.

Две-три фотографии или картины: питерские рабочие направляются к фронту.

Подлинная фотография: 1918 год. Запись добровольцев в Красную Армию. Возле стола плакат: «Да здравствует рабочая и крестьянская Красная Армия. Запись в Красную Армию».

И мы вспоминаем:

рабочие Путиловского завода постановили немедленно вступить в ряды бойцов...

Совет рабочих и солдатских депутатов Петергофского района постановил: оставить 8 человек для исполнения текущей работы, а весь состав Совета отправить на фронт во главе своих дружин...

завод «Вулкан» выставил отряд в 500 человек, Сестрорецкий—600, второй Городской район—2000...

Подлинная фотография (февраль 1918 года): революционные солдаты выступают на фронт под Нарву. На знамени:

«Товарищи! Умрем за Советскую власть!»

Страница «Правды» от 23 февраля 1918 года:

«Грозно и мощно поднимается пролетариат столицы против чужеземной буржуазии и ее разбойников... На днях будет стоять под ружьем не менее 50 000 борцов, не считая солдат, желающих сражаться».

— Вот как рождалась Красная Армия—в огне, в час смертельной опасности. Рождалась в гуще пролетариата под знаменем партии, под знаменем Ленина.

Может быть, в фильме не будет места для одного документа огромной силы. Но я приведу его, чтобы при работе над картиной ее авторов обожгло дыхание того времени:

«Полки дивизии уползли в тыл. Но выручила гвардия, заняв фронт. Тяжело, но надежда не иссякла... Гвардия не бросит фронта. И я поста не покину. Не забудьте только всех нас. Да здравствует Ленин... Да здравствует народная гвардия, свободный народ и грядущая социальная революция.

Именем Красной гвардии Дивкомиссар 3 Сиб. Келле».

Идет бой в зимней стуже. Слева—немецкие солдаты, озверелые и в то же время испуганные внезапным отпором. Справа—красные солдаты, матросы, рабочие в яростной контратаке. Это было под Псковом в феврале 1918 года (картина В. Дмитриевского, И. Евстигнеева, Г. Прокопинского).

— Это было под Псковом в феврале 1918 года,—говорит нам с экрана один из ветеранов Советской Армии, командир 2-го красногвардейского полка А. И. Черепанов.— Здесь стояло наше боевое охранение...

Генерал-лейтенант запаса Черепанов, окруженный участниками исторического боя, обращается к молодым солдатам нынешней нашей Армии. Он рассказывает им о доблести первых, самых первых бойцов Революции и объясняет, почему день 23 февраля—это день рождения Советской Армии.

Вот вся группа с Черепановым на берегу реки Черёха—здесь был рубеж между немцами и отрядами Красной Армии. Вот здесь был наш командный пункт, и надпись на камне свидетельствует об этом.

— Уже тогда молодая наша армия билась под знаменем интернационального братства рабочих и крестьян. Рядом с Черепановым—старики—эстонцы и латыши, сражавшиеся в 1918 году бок о бок с рабочими Питера.

На фотографиях мы видим других героев, чьи имена не забудет наш народ,—таких, как:

В. Кингисепп—руководитель большевиков Эстонии, организатор Красной гвардии.

Я. Фабрициус—большевик Латвии, сформировавший конный партизанский отряд и ставший одним из полководцев Красной Армии.

Алиса Тислер—смертью храбрых павшая в бою дочь рабочего класса Эстонии.

Может быть, мы на миг вернемся к той же картине боя под Псковом, но уже в движении: аппарат быстрым наездом покажет нам злобные, обескураженные лица кайзеровских солдат. Революционный народ России дал им решительный отпор. Расчеты кайзера на легкую победу рухнули.

Лица немцев перечеркивает надпись:

> 23 ФЕВРАЛЯ 1918 ГОДА МОЛОДАЯ КРАСНАЯ АРМИЯ ОБНАРУЖИЛА СВОЮ ВОЛЮ К ПОБЕДЕ. В ТОТ ЖЕ ДЕНЬ ГЕРМАНИЯ ЗАЯВИЛА О СВОЕМ СОГЛАСИИ ВОЗОБНОВИТЬ МИРНЫЕ ПЕРЕГОВОРЫ. 3 МАРТА 1918 ГОДА В БРЕСТЕ БЫЛ ПОДПИСАН ДОГОВОР О МИРЕ С ГЕРМАНИЕЙ.

— Запомним: уже первые битвы Красной Армии были битвы за мир.

МИР...

Как символ вечного стремления к миру—Кремль со стороны Москвы-реки. В музыке фильма после напряженных звучаний, сопровождавших предыдущие эпизоды,—мелодия мира, спокойствия, сосредоточенной тишины.

— 12 марта 1918 года Советское правительство во главе с Лениным переехало из Петрограда в Москву. В те дни Ленин писал:

«Невыносимо тяжелы условия мира. А все же история возьмет свое...

За работу организации, организации и организации. Будущее, несмотря ни на какие испытания,—за нами».

МИР...

Весна. Чуть зазеленевшую первой травой землю распределяют крестьяне (картина А. Пластова «Распределение земли в 1918 году»).

Городам нужен хлеб—рабочий продовольственный отряд отправляется в деревню (фотография 1918 года).

Дворцовая площадь в Питере. Сотни тысяч людей из деревни. Это—перед открытием съезда деревенской бедноты (фотография 1918 года).

МИР...

— Партия большевиков приступала к организации социалистического производства.

Национализированы заводы—вот они, вот рабочие того времени у станков.

Первый советский автомобиль в цехе и плакат над ним «Первый советский автомобиль»—исторический кинокадр.

Берег реки. Деревянный, неуклюжий предок современного подъемного крана тащит что-то на высокую насыпь, на будущую плотину. Это Волховстрой в 1918 году, запечатленный киноаппаратом.

Документы: при ВСНХ создан «Электрострой», партия и Советское правительство приступили к составлению общего плана электрификации России... Директива ЦК РКП(б) 1918 года о строительстве новой индустриальной базы на основе ресурсов Урала и Кузнецкого бассейна...

Пусть эти кадры мирной работы под глухие приливы какой-то тревожной и зловещей музыки перемежаются с другими кинокадрами:

— А вот—другой документ: еще в декабре 1917 года Англия и Франция по тайному договору решили отторгнуть от революционной России Прибалтику, Украину, Кавказ, Дон, Крым, Среднюю Азию, Бессарабию... Дальний Восток и Сибирь по замыслу империалистов должны стать «сферами влияния» США и Японии.

Англичане высаживаются на мурманский берег...

Во Владивосток входят японские и американские корабли, битком набитые оружием и солдатами...

Французы высаживаются в Одессе...

Англичане в Баку...

Перегон между станциями Ахча-Куйма и Перевал: здесь—напоминает нам известная картина—англичане расстреляли 26 бакинских комиссаров, бросавших в лицо убийцам: «Мы умираем за коммунизм! Да здравствует коммунизм!»...

Кто смотрит на них в эту минуту?

Вот они, вдохновители интервенции:

Английский военный министр Черчилль...

Французский премьер-министр Клемансо...

Президент США Вильсон...

Что было ответом интервентам?

С плаката 1918 года на нас глядит взывающим, требовательным взглядом красноармеец: «Ты записался добровольцем?»

— Добровольцем стала вся Россия рабочих и крестьян.

Во весь экран—лицо мужика, крестьянина...

Во весь экран—лицо одного из первых легендарных комиссаров Красной Армии...

Документ: в 1918 году был введен институт военных комиссаров во всех частях Красной Армии.

Резолюция V Всероссийского съезда Советов:

«Военные комиссары являются блюстителями тесной и нерушимой внутренней связи Красной Армии с рабочим и крестьянским режимом в целом. На посты военных комиссаров, которым поручается судьба армии, должны ставиться лишь безупречные революционеры, стойкие борцы за дело пролетариата и деревенской бедноты».

Вот благородная задача для авторов фильма: то ли кадрами из фильма «Чапаев», где в коротком эпизоде Фурманов будет символом коммуниста-комиссара, то ли картиной художника Петрова-Водкина «Смерть комиссара»—а, вернее всего, монтажом подобных эпизодов—надо дать образный кинематографический «фон» для ленинских слов:

«Без партии, железной и закаленной в борьбе, без партии, пользующейся доверием всего честного в данном классе, без партии, умеющей следить за настроением массы и влиять на него, вести успешно такую борьбу невозможно».

Такую борьбу!

Может быть, именно в этот момент появится карта Советской России, где подвижными, бьющими, нападающими стрелами будет показано нападение империализма на Россию со всех сторон.

Партия была сердцем, разумом и силой революционного народа.

Коммунисты в грозную пору—всегда впереди.

Дверь московского дома. Это райком партии. На двери—наспех написанное оповещение: «Райком не работает. Все ушли на фронт».

«Товарищи рабочие! Идем в последний, решительный бой!»

Это написано рукой Ленина: первые строки обращения к рабочим в 1918 году.

Балкон дома Моссовета. В жизни, в движении, в порыве народного трибуна—Владимир Ильич, обращающийся к уходящим на фронт красноармейцам. К счастью, есть такой кинокадр. И звучит в нем подлинная ленинская речь—за что идут в бой рабочие и крестьяне России.

Вот они в бою.

Вот первая, самая первая, обветшавшая «красноармейская книжка», удостоверение бойца Красной Армии.

И рядом—настоящая, сохранившаяся «служебная книжка» красноармейца Владимира Ильича Ленина. Мы знаем—это почетная книжка вождя партии. Таких было много у Ленина. Но мы видим одну. Там написано:

«Ленин, Владимир Ильич,—красноармеец I роты, I взвода, I отделения...».

И другая служебная книжка моряка-краснофлотца. Неожиданная для нас обложка: изображение воздушного шара. В книжке краснофлотца написано:

«Ленин, Владимир Ильич—краснофлотец воздухоплавательной части Красного Балтийского Флота...».

— Да, Ленин, как все коммунисты, был на своем посту, был в бою.

Предыдущие кадры-документы появляются двойной экспозицией со стремительными, темпераментными, огненными кадрами сражений против белогвардейцев и интервентов.

И Ленин—на своем посту в Кремле.

Искусство кинематографиста-художника позволит авторам фильма, переходя от динамических кадров сражений, от пульсирующей карты сражающейся Советской России, суживая поле зрения, оставить в центре экрана ленинский рабочий стол в Кремле, Ленина за работой.

Портрет Ленина—тот самый, где он словно смотрит на нас необыкновенно серьезным, обнимающим всю страну, весь мир взглядом.

Вождь партии неотступно следил за положением на фронтах, был вдохновителем важнейших военных операций.

Подлинный документ:

«Минное заграждение поставить немедленно без всяких промедлений.

Председатель Совнаркома В. Ленин»

Известная картина: В. И. Ленин у прямого провода. Он диктует молодому телеграфисту.

Стучит телеграфный аппарат.

Бежит из аппарата телеграфная лента со словами:

«Вы мало сообщаете фактического. Присылайте *с каждой оказией* отчеты.

Сколько сделано фортификационных работ?

По какой линии?

Какие пункты ж. д. *обеспечены* подрывниками, чтобы в случае движения англо-французов большими силами мы взорвали и разрушили *серьезно* такое-то (какое именно, надо дать отчет, и где именно) мостов, верст железных дорог, проходов среди болот и т. д. и т. п.».

Взрыв. Где-то исполнили распоряжение Ленина.

Из затемнения, как из дыма,—карта России в кабинете Владимира Ильича.

Кабинет.

Рабочий стол.

Свечи на рабочем столе.

— Здесь работал Ленин. Он был главой партии и Советского государства. Но в то отчаянно трудное время бывало так, что и в Кремле не горел электрический свет. Тогда свечу зажигал Владимир Ильич на своем столе.

Горит свеча. Колеблющееся пламя падает на карту—любую карту гражданской войны,—как отблеск бессонной ленинской мысли.

— Здесь работал глава Совета рабочей и крестьянской обороны—Совета, созданного в ноябре 1918 года и преобразованного в 1920 году в Совет Труда и Обороны.

Плывет отблеск горящей свечи на карте...

Ленинские пометки на карте...

В ленинском кабинете возле карты сегодня, в наши дни, нам рассказывает Семен Иванович Аралов—он был тогда начальником Оперативного отдела Народного Комиссариата по военным делам и членом Революционного Военного Совета Республики.

Когда впервые он вместе с военными работниками вошел в этот кабинет, Владимир Ильич сидел за столом в шубе и в шапке. Он попросил вошедших также не снимать шубы: в кабинете холодно, надо экономить дрова.

Так начинает рассказ С. И. Аралов, а дальше—о том, что Ленин в самые тяжелые моменты вызывал к себе для совета рабочих; Ленин непосредственно руководил важными операциями на фронтах; Ленин был вдохновителем создания Первой Конной армии; Ленин предложил перевести военные корабли из Балтики на Волгу через Мариинскую систему; Ленин советовал военным специалистам, как найти проход в Крым через Перекоп; Ленин во время наступления конницы Мамонтова просил инженеров и авиаторов использовать низкий пролет самолетов для нападения на вражескую кавалерию...

«Когда же он спит»?—думали мы»...

Этими словами С. И. Аралов заканчивает свой рассказ.

— Всем своим сердцем, волей, энергией Ленин был с теми, кто шел в бой.

С трибуны у Малого театра в Москве Ленин обращается с речью к бойцам, уходящим на фронт,—это картина И. Бродского...

Кинодокумент: сидящий в открытом автомобиле Владимир Ильич оживленно говорит о чем-то с рабочими, с людьми в военной форме...

Владимир Ильич на Красной площади среди красноармейцев—на одном из первых военных парадов...

— Ленин был выразителем пламенной энергии и воли партии, и вместе с ним созданию Красной Армии, организации отпора врагам отдавали все силы лучшие сыны партии.

В кинодокументах и фотографиях перед нами—И. В. Сталин, С. М. Киров, В. В. Куйбышев, С. И. Гусев, Г. К. Орджоникидзе, И. С. Уншлихт, А. С. Бубнов, Ф. Э. Дзержинский.

И снова—Ленин за его рабочим столом в Кремле.

— Ленин всегда на посту, Ленин—сердце партии и народа. Агенты империализма, наймиты иностранных разведок пытались остановить биение ленинского сердца.

В тишине—листовка 1918 года:

«Всем Советам рабочих, крестьянских, красноармейских депутатов. Всем армиям, всем, всем, всем.

Несколько часов тому назад совершено злодейское покушение на тов. Ленина...».

Стучит телеграфный аппарат, передающий слова бойцов Восточного фронта, занявших Симбирск:

«Дорогой Владимир Ильич! Взятие Вашего родного города—это ответ на Вашу одну рану, а за вторую—будет Самара!»

Ленинская фотография—Владимир Ильич с повязкой на руке.

Ленин ответил бойцам: «Взятие Симбирска—моего родного города—есть самая целебная, самая лучшая повязка на мои раны. Я чувствую небывалый прилив бодрости и сил...».

Через четыре недели была взята и Самара.

— Это были первые успехи молодой Красной Армии,—говорит диктор.

— Это были первые успехи молодой Красной Армии,—это произносит уже не диктор, а политработник одного из полков Самаро-Ульяновской, Бердичевской, дважды Краснознаменной, орденов Суворова и Богдана Хмельницкого Железной дивизии.

Сегодня, в наши дни, в перерыве между учениями, которые мы покажем, политработник, обращаясь к молодым солдатам, напоминает о славных традициях Железной дивизии.

Пусть этот внезапный переход к современности не покажется слишком смелым. Ведь наш фильм—не хронологический отчет об истории Вооруженных Сил СССР, а поэтический рассказ о духе, о мощи, о легендарных страницах истории Советской Армии.

В этом рассказе будут перемежаться, перекликаться история и современность—иначе новый фильм может оказаться простым повторением прежних фильмов об армии и флоте СССР.

Итак, мы присутствуем на беседе политработника с молодыми бойцами наших дней. Железная дивизия—это сама история.

Ведь та самая телеграмма о взятии Симбирска была послана Ленину бойцами этой дивизии. За бои под Сенгилеем и Симбирском дивизия в 1918 году получила наименование Железной.

Об этом коротко говорит ведущий беседу. А когда он сообщает молодым бойцам, что именно их родная дивизия разгромила белогвардейскую дивизию генерала Каппеля—мы видим, как солдаты в полковом клубе собрались на просмотр кинофильма. Вместе с ними мы смотрим на экран в полковом клубе.

Что же мы видим?

1918 год. «Психическая» атака каппелевцев—офицеры идут, как на параде, в зловещем молчании, один из них с сигарой в зубах... Так необычна и страшна эта атака, что кто-то из красноармейцев дрогнул... Еще минута, и наша оборона пошатнется... И вдруг вихрем, как воплощение революционной доблести Красной Армии, на лихом коне вылетает Чапаев, увлекает за собой своих бойцов—и каппелевцы обращаются в бегство.

Мы видим короткие эпизоды полковых учений сегодня в легендарной Железной дивизии, и олицетворением живой легенды кадры нынешних учений двойной экспозицией сопровождают картины сражений из фильма «Чапаев». Пусть это будет поэтическим выражением вечно живых традиций Советской Армии.

Нет, это не формальный прием. После короткой переклички с современностью мы с помощью фильма «Чапаев» снова возвращаемся в огненные годы интервенции и гражданской войны.

«...Недоступный ты для моего разума человек. Наполеон. Прямо—Наполеон!»—говорит Чапаеву ординарец Петька, восхищенный своим командиром.

«Хуже, Петька, хуже. Наполеону-то легче было. Ни тебе пулеметов, ни тебе аэропланов. Благодать!»

Чапаев! На экране появляются командиры и полководцы, выдвинутые партией из гущи народа в годы великого испытания сил молодой Советской республики.

Климент Ефремович Ворошилов—рабочий, слесарь...

Мы видим его на коне среди бойцов 1-й Конной.

Щорс—человек из народа...

Буденный—сын крестьянина-батрака...

Блюхер—сын батрака...

Тимошенко...

Лазо...

Пархоменко...

Вот они перед нами—на фоне битв, запечатленных кинообъективом в документальных и игровых кинофильмах.

— Их породил революционный народ, их вдохновила на подвиги большевистская партия!..

Историки напомнят нам имена командиров, и мы найдем фотографии этих командиров, сынов многих народов—украинского, белорусского, грузинского и т. д.

И снова прозвучит в фильме тема интернациональных традиций Советской Армии.

Карта с пульсирующей трассой железной дороги от Волги до Владивостока напомнит нам о мятеже чехословацкого корпуса, захватившего важнейшую магистраль России.

— Да, так было, но среди пленных чехов, словаков были друзья Советской России, были коммунисты, и вот что сообщала в тот грозный час чехословацкая коммунистическая газета «Прукопник свободы»:

Мятеж чехословацкого корпуса был организован американо-англо-французскими империалистами. Только с марта по май 1918 года буржуазный Чешский национальный совет получил от французов и англичан 15 миллионов рублей. За эти деньги была продана чехословацкая армия французским и английским империалистам...

Доныне здравствует и живет в Москве бывший командир первого Пензенского чехословацкого революционного полка А. Шипек.

Вот его удостоверение 1918 года со штампом чехословацкой компартии.

Он сражался в рядах Красной Армии.

Вот на старой фотографии группа политработников 5-й армии на Восточном фронте. Мы выделяем на ней третьего справа человека. Это чех. Это—Ярослав Гашек, замечательный чешский писатель.

Он сражался в рядах Красной Армии.

Мы вспомним других. Вспомним председателя Совета министров братской Венгрии Ференца Мюнниха.

Он сражался в рядах Красной Армии.

Вот дочь Франции Жанна Лябурб—она призывала к революционному восстанию французских солдат в Одессе.

И, может быть, самая кратчайшая сцена из спектакля «Олеко Дундич» напомнит о доблестном сыне сербского народа.

Он сражался в рядах Красной Армии.

— Все они сражались плечом к плечу с н и м и:

отряд рабочих-уральцев Каслинского и Сысертского заводов, выступивших против белочехов (фотография 1918 года).

С н и м и:

отряд вооруженных крестьян.

Письмо того времени:

«... Приветствуем партию рабочих и беднейших крестьян, партию коммунистов-большевиков, ведущую нас в светлое царство социализма. Горячо призываем всех бедняков встать в ее ряды, призываем всех в ряды Красной Армии для осуществления идеала всех трудящихся—социализма».

Подписали граждане села Батюшково Самарской губернии.

С н и м и:

на рельсах возле поезда, у плаката на вагоне, зовущего на бой, прощаются юноша-комсомолец в буденовке и комсомолка с военной сумкой через плечо,—

Дан приказ: ему—на Запад,
ей—в другую сторону...

(картина Е. Расторгуева «Юность»).

Листовка—горячая, как то время, берущая за сердце:

«На Колчака!!!... Да здравствует мобилизация!..»

И мы говорим: V Всероссийский съезд Советов подтвердил разработанные Центральным Комитетом партии организационные принципы строительства регулярной, строго дисциплинированной армии на основе всеобщей воинской повинности.

Эта армия била Колчака, Деникина, Врангеля, била интервентов.

Стремительным, динамическим монтажом проходят картины наступления Красной Армии на многих фронтах.

На карте от «островка» советской земли, окруженной врагами, под напором «атакующих» стрел отваливается черная туча врагов—белогвардейщины, держав-интервентов.

Бросается в глаза с экрана страничка из газеты «Красный отклик» с наивными, простодушными и незабываемыми по духу своему словами в заголовке:

«*Красной советской Уфе—ура!!! Неприятель бежит!..*»

Атака красных конников—бурная, беспощадная.

Один за другим—исторические кинокадры, символизирующие триумф Красной Армии: бойцы Красной Армии входят в

Казань,
Ростов,
Киев,
Баку...

Впереди блеснуло море.

Близко Крым.

Атаку английских танков отбил, обратил танки в бегство командир одной из красных батарей под Каховкой.

Как имя этого командира-батарейца?

Леонид Говоров—выходец из села Бутырки Вятской губернии.

Запомним это имя, запомним фотографию Леонида Говорова в годы интервенции и гражданской войны. Мы еще встретимся с этим воином. Мы знаем—одухотворенная Революцией мощь Советской Армии родилась и окрепла для многих будущих битв в те годы, далекие годы гражданской войны и борьбы с интервентами...

Гнали врагов со священной советской земли...

Гнали врагов на морях... В последних кадрах сражений мы увидим и красных матросов... Может быть, вспомним комендора с эсминца «Азард» Ивана Богова, потопившего английскую подводную лодку «Л-55»...

— Били и такими пушками...

Вот сани, грубо, топорно сработанные руками партизана, крестьянина-кузнеца. Да какая там пушка! Просто железная труба, укрепленная на мужицких дровнях!

— Били оружием, сработанным полуголодными рабочими, били революционной энергией, стойкостью, талантом рабочего класса...

Рядом с той самодельной партизанской пушкой—первый советский танк, его построили питерцы, путиловцы.

— Били насмерть, гнали вон, сбрасывали в море тех, кто высмеян в знаменитой песне:

Мундир английский,
Погон французский,
Табак японский...

Бегут, эвакуируются, лезут на пароход, сталкивая друг друга со сходней, те, кто носил «мундир английский, погон французский»...

Море! Черное море! Чистый, мирный простор!

Тихий океан. Со стороны бухты—Владивосток.

И на Тихом океане
Свой закончили поход...

Земля! Отдыхающая от залпов и крови земля! Победа!

— Красная Армия не оставила на нашей земле ни одного интервента, ни одного вооруженного белогвардейца.

Какая великая и неслыханно трудная победа!

Какая успокоительная тишина на земле.

Сидя за столом, горячо, с необыкновенной убежденностью говорит Владимир Ильич Ленин—в киноархивах есть такие кадры. О чем говорил тогда Владимир Ильич? Слушайте:

«...нам всего дороже сохранение мира и полная возможность посвятить все силы восстановлению хозяйства...».

— Ленин знал: интервенты изгнаны, но в стране, измученной войнами, остались страшные следы их вторжения.

Голод... Разруха... Мертвые остовы заводов и фабрик...

Но страна из праха войны поднималась к жизни.

— Смотрите—вот английский танк движется по нашей земле. Снова английский танк? Да, но русские крестьяне использовали его в качестве трактора. Английский танк помогает пахать русскую, советскую землю!

«Россия во мгле»—писал когда-то Герберт Уэллс. Во мгле он не увидел зарождения света: несбыточным показался ему ленинский план электрификации всей России, план ГОЭЛРО.

На страницы плана ГОЭЛРО наплывают сооружения и плотина Волховской гидроэлектростанции, мощно и яростно низвергается водный поток. Это уже существует, живет!

— Сила народная, разившая сонмы врагов, обернулась силой обновления, мирной силой жизни.

После Волхова в поэтическом полете воспоминаний пройдут необычайно энергические, захватывающие своей динамикой картины:

в снегах и в палящем зное прокладывают железный путь, строят Турксиб...

узбекские дехкане с кетменями в руках строят один из первых каналов—эти хроникальные кадры захватывают ощущением подлинного человеческого порыва, вдохновения...

Еще несколько подобных «воспоминаний», не связанных хронологией, дадут нам обобщенный образ страны, народа в их первом исцеляющем и животворном усилии возрождения.

Весна. Белоснежная кипень цветущего сада. И старик, склонившийся над цветущей ветвью, бережно прикоснувшийся рукой к живой, прекрасной, как сама жизнь, веточке.

— Земля наша, просыхавшая от пролитой крови, просила ухода и ласки. И люди наши тянулись к жизни и к миру. Волшебно цвела земля, обласканная такими людьми, как Мичурин... Одно было у всех на устах и на сердце:

М И Р!..

— Это слово несли народам партия большевиков, Советская власть, советский народ...

Вот советско-персидский договор. Это еще 1921 год...

Вот договор с Афганистаном... Договор о дружбе между РСФСР и Турцией... 1921 год...

— 1924 год—год дипломатических признаний СССР. Установлены дипломатические отношения с Англией, Италией, Норвегией, Австрией, Грецией, Швецией, Данией, Францией...

Г. Чичерин на Генуэзской конференции вносит предложение о всеобщем сокращении вооружений, о запрещении наиболее варварских способов ведения войны...

— Запомним—это было еще в 1922 году. Империалисты наотрез отказались обсуждать это советское предложение. Запомним это!

М. Литвинов на трибуне Лиги Наций—везде и всюду посланцы Советской страны взывали: народам нужен МИР! Снова СССР заявлял о возможности полного сокращения вооружений.

Что было ответом?

Лицо Гувера, президента США, его слова: он считает уничтожение Советской России делом всей своей жизни.

Лицо папы Пия XI: он был вдохновителем так называемого «крестового похода» против СССР.

Мы твердили: мир! Они отвечали по-своему.

Рукой фашиста Конради убит Вацлав Воровский. Убит в Лозанне, где он говорил о мире.

Руками поджигателей войны убит полномочный представитель СССР в Польше П. Войков.

В порывах бурана стоит советский воин у пограничного столба с надписью «СССР».

— В буре антисоветских провокаций стоял на страже советский воин.

Лицо М. В. Фрунзе—открытое, с добрым, умным взглядом.

— На страже стояла партия, выдвинувшая народным комиссаром по военным и морским делам пламенного сына своего Михаила Фрунзе. Под его руководством осуществлялась военная реформа 1925 года.

— С партией был народ—миролюбивый, но бдительный.

Рабочие и крестьяне изучают военное дело в кружках Осоавиахима.

Комсомольцы среди моряков—комсомол стал шефом военно-морских сил республики.

Вот где рождалась миролюбивая мощь Советской державы:

Магнитострой... Плавильные печи первой пятилетки... Первые тракторы Сталинграда... Патетические кадры донесут до нас вдохновение людей первой пятилетки... И здесь мы приведем мудрые и сильные слова Ленина, слова партии о значении индустриализации страны.

Вот они—богатыри-заводы первой пятилетки, мы их видим на экране.

И тут же—уходят в воздух наши самолеты, теперь-то устаревшие, «наивные»,—их строили на средства трудящихся, и одна из первых таких эскадрилий называлась: «Наш ответ Чемберлену».

Со стапелей сходит в воду один из военных кораблей того времени...

Промелькнет эпизод тогдашних маневров—танки форсируют реку...

Рядом с бойцами на учениях—Климент Ефремович Ворошилов, сменивший покойного М. В. Фрунзе на посту народного комиссара, наркомвоенмора...

Один из прежних парадов на Красной площади...

— Партия и народ растили мощь Вооруженных Сил нашей страны. Но даже в армии советские люди оставались верными делу мира. Их подвиги были подвигами во имя мира, во имя процветания человечества!

Вот один из командиров Красной Армии—Валерий Чкалов.

Его полет в Америку через Северный полюс; Чкалова приветствуют в Нью-Йорке и в Москве.

— Человек Советской Армии служил делу мира, когда своим доблестным полетом содействовал укреплению мирных связей между народами, между материками.

Крупно, во весь экран: золотая звезда Героя Советского Союза.

— Золотая звезда Героя Советского Союза была учреждена в 1934 году. И первыми звездами были награждены люди, совершившие подвиг человеколюбия: вот они перед нами—летчики, спасавшие экипаж и ученых с ледокола «Челюскин».

— Вот о чем мы думали, вот какими подвигами славен был человек нашей страны! А там...

Там под вопли Гитлера маршируют в Берлине фашисты...

Там бомбовозы Муссолини обрушивают смерть на беззащитную Абиссинию...

Гитлеровцы убивают женщин и детей республиканской Испании, и плачет над трупом сына испанская мать...

Японские империалисты вторгаются в Китай...

Оформлен зловещий тройственный блок Германии, Японии, Италии...

Улыбается кто-то из японских генералов.

Лежит убитый ребенок на земле Китая.

Торжествующий Гитлер жмет руку не менее торжествующему Муссолини.

При виде гитлеровских солдат бегут мирные люди на дорогах Чехословакии...

Гитлер наполеоновским жестом прицепляет медаль на грудь солдата-фашиста..

Чемберлен пожимает руку Гитлеру.

Чемберлен с зонтиком—это было в Мюнхене, там, где гениальные книги пылали на фашистских кострах.

Чемберлен со своим зонтиком.

И вот огонь фашистского костра обернулся огнем с самолета. Это гитлеровские самолеты со свастикой бомбят англичан в Дюнкерке.

Огонь, огонь...

Немцы в Париже...

И вдруг мы видим лицо простого русского человека. Он стар и добр. Он говорит, обращаясь к таким же мирным людям, односельчанам:

— Все мы—солдаты Родины. Война бушует в мире. Мы должны беречь нашу Родину... Сыновей своих благословляю на службу в армии...

Сыновья Дмитрия Федоровича Михеева, воины Советской Армии, сражавшиеся во многих битвах,—пусть они будут олицетворением живой связи народа со своей Армией.

— Кем был один из сыновей Дмитрия Федоровича? Комбайнером...

Вот он на комбайне. И перед нами открывается в документальных кадрах мирный труд советских людей.

На заводе. На полях, где трудятся сообща артельные, колхозные землеробы, вооруженные такой техникой, какой не знала и не могла знать старая Россия. В библиотеках, в научных институтах, в школах, на стройках... В красноармейской читальне или даже в концертном зале, где выступает Ансамбль песни и пляски Красной Армии.

Это должна быть песнь о труде—прекрасная и могучая песнь, звучащая в кинокадрах, в их напряженном и в то же время величавом ритме...

И свой вклад в этот труд вносит няня, передающая роженице ее ребенка...

И в тот же миг, вслед за пылающей надписью «1941» рушатся бомбы на Минск, Севастополь, на села Украины, Белоруссии...

Гитлер со своими генералами, с Герингом, напыщенным и веселым, склонились над картой.

«Нам недостаточно просто разбить русскую армию и захватить Ленинград, Москву, Кавказ. Мы должны стереть с лица земли эту страну и уничтожить ее народ»,—так заявлял тогда Гитлер.

Трофейные кинокадры немецкой хроники: бомбардировщики со свастикой над советскими городами и селами. С душераздирающим воем падают немецкие бомбы.

В дыму пожаров бегут люди.

Наши деревни в пламени. Наши города в огне.

Дом с вырванной стеной. Чудом сохранившиеся часы-ходики.

Тикают часы-ходики...

Немецкие генералы повелительным жестом бросают свои части в наступление. Прёт железная лавина вражеских танков.

— Они были уверены, что война будет молниеносной. Их обнадеживало то, что сопротивление Польши было сломлено за 18 дней, Югославии—за 12 дней, Бельгия, Франция, Западная Европа почти мгновенно подверглись оккупации. Они были уверены, что время работает на них...

Тикают часы-ходики в разрушенном советском доме.

— Но они забыли—генералы могут выиграть сражение, а войны выигрывает народ!

— Вот как ответили им в первые же, неслыханно трудные, дни войны советский народ, советские люди, советские воины: мы вспомним героев Бреста.

Схематическая карта покажет: немцы прошли далеко на восток, а их далеком тылу сражались, умирали и не сдавались защитники Брестской крепости... Стена внутри каземата с нацарапанной надписью: «Мы умираем, но не сдаемся»... И сегодня в зале ЦДСА один из участников брестской обороны рассказывает офицерам о том, как бились и что пережили защитники крепости... Его рассказ перемежается короткими кадрами из кинокартины о Бресте...

— Беспримерное мужество советских солдат изумило правителей союзных с Советским государством держав. Всматриваясь в лица советских солдат, они обретали надежду на то, что фашизм может быть сокрушен. Вот он, старый знакомый, испытующе глядит в глаза наших воинов!..

Да, есть такой кадр—во время пребывания в Москве Уинстон Черчилль, проходя мимо строя почетного караула, пристально всматривается в лица солдат.

— Он-то хорошо знал, почему Гитлер внезапно напал на Советскую страну он давно знал, что можно взять, захватить, завоевать в этой стране!..

Коротким отступлением от чисто военной темы мы покажем угольные шахты, рудники, необозримые пшеничные поля и буйные леса, нефтяные промыслы и гигантские заводы нашей Родины...

— И эти знали, куда ими направлен подлый удар, гитлеровский «Дранг нах Остен»—удар на восток...

Вот лица немецких банкиров, заводчиков, заправил германского империализма—Крупп... Симменс... Тиссен...

И улыбающиеся, страшные этой улыбкой лица гитлеровских солдат, шагающих по советской земле...

По дорогам Украины уходят беженцы...

Гонят скот...

И встречным движением идут в сторону боя воины Красной Армии...

— Весть о страшной опасности облетела всю нашу страну, все народы ее...

Где-то в горах Дагестана мимо мирных отар и седобородых чабанов проносится всадник... Война!..

Где-то в советском городе стоят люди возле первых объявлений о мобилизации...

И в двух-трех кадрах: наши солдаты, отступая, ведут бой за каждую улицу в городах, за каждую пядь нашей земли... Уже потеряны Минск, Киев, гитлеровцы рвутся к Смоленску...

Чудовищная угроза нависла над нашей страной.

3 июля 1941 года от имени Центрального Комитета партии и Советского правительства И. В. Сталин обратился к народу. «Наши силы неисчислимы,—говорил он.—Зазнавшийся враг должен будет скоро убедиться в этом. Вместе с Красной Армией поднимаются многие тысячи рабочих, колхозников, интеллигенции на войну с напавшим врагом».

Ревет фашистская бомба.

Рушатся здания от взрыва.

Разбитая крыша над оголенным заводским зданием...

И аппарат, панорамой вниз, показывает нам неожиданное: в разбитом цехе без крыши работают у станков советские люди, куют оружие для отпора...

Где-то в поле, дымящемся от взрывов, женщины косят пшеницу, чтобы не досталась врагу...

— Вместе с солдатами фронта в час великого испытания поднялись для отпора солдаты советского тыла—весь наш народ!..

Невиданным напряжением сил из-под огня промышленность перебазируется на восток, на Урал, в Сибирь...

Поток снарядов у заводских станков... Сталевары у плавильных печей Магнитки... Танки выходят из цехов—прямо на фронт...

— Гитлер ринулся на нас, имея в запасе все арсеналы покоренной им Европы, фашисты имели превосходство в количестве самолетов, танков, многих видов оружия. Но в годину великого горя против Гитлера поднялась вся мощь индустриального советского Урала, поднялась в гневе рабочая и колхозная Волга, поднялись Сибирь, Казахстан, шахтеры Кузбасса, горняки грузинского Чиатура... Магнитка с ее уральским металлом встала на единоборство со всей грандиозной металлургией фашистской Германии. Гитлер встретил отпор со стороны великой Советской индустриальной, колхозной державы!

Еще проходят перед нами в темпераментном монтаже картины оборонных усилий всего народа: в цехах могучих заводов, на колхозных полях.

Лицо Ленина—устремленный вдаль взгляд Владимира Ильича. Когда-то он говорил, в чем сила страны социализма в пору опасности и тревоги:

«Мы сосредотачивали лучшие наши партийные силы в Красной Армии; мы прибегали к мобилизации лучших из наших рабочих; мы обращались за поисками новых сил туда, где лежит наиболее глубокий корень нашей диктатуры».

Идут на фронт добровольцы народного ополчения—в городе и в деревне.

— Что вело людей на бой? Кто с первых дней Октября был защитником диктатуры пролетариата? Какая сила вела на смертный бой сынов многих народов нашей Родины?

Вот одна семья, одна из миллионов! В Северной Осетии...

Кирилл Кесаев вел горцев на разгром помещиков в 1905 году. После Великого Октября был зачинателем колхозного движения в Осетии.

Его сын Алексей Кесаев, окончив Военную академию имени Фрунзе, сражался против фашистов под Москвой в 1941 году, бил фашистов в Белоруссии и на Центральном фронте. Удостоен высоких наград, звания генерал-майора.

Астан, племянник Кирилла Кесаева, командуя подводной лодкой, потопил девять военных кораблей и десять транспортов противника. Он—Герой Советского Союза, его подводная лодка награждена орденом Красного Знамени.

Мы увидим всех трех—на фотографиях. Революционер Кирилл. Армеец Алексей. Моряк Астан.

— Кто был рядом с солдатами, с матросами священной Отечественной войны, кто вел их? Партия!

И перед нами сыны партии, выдвинутые в начале Великой Отечественной войны на военную работу: Н. А. Булганин, А. А. Жданов, Н. С. Хрущев, А. С. Щербаков и другие члены ЦК ВКП(б).

— Партия!

Заявления солдат и офицеров, шедших в бой: «Направляясь в бой, хочу, чтобы меня считали коммунистом».

Все это—на фоне яростных битв начала войны.

Мы обязаны разыскать имена, фотографии, кинокадры: первыми поднимались в атаку и шли на смерть политруки, комиссары сражающейся Красной Армии. Рядом с командирами Красной Армии, организаторами отпора и первых побед, были представители политических органов армии и флота.

Это—партийная, ленинская традиция.

Перед нами—пожухлая, на худой бумаге напечатанная книжка: «К политической работе в Красной Армии».

Мы выделяем на обложке дату: 1919 год.

Это одна из первых книг, изданных в годы гражданской войны.

И рядом—окровавленная книжка-удостоверение убитого комиссара. Дата—1941 год.

1941 год. Бои под Смоленском, под Москвой...

— Мы еще отступали... Слишком внезапным было нападение... Мы отступали, и воины не могли смотреть в глаза деревенским женщинам, оставляя за собой еще одну деревню, еще один рубеж... Но какое это было отступление!..

Прямой наводкой бьют советские пушки в опьяненных успехом врагов...

Срываясь с земли, вонзается в воздух, в бой советский самолет-истребитель... Идет в контратаку советская пехота, и падает сраженный вражеским снарядом боец...

— Они еще верили в молниеносный «блицкриг»...

Гитлеровские солдаты идут, идут—смеющиеся, веселые—победители!

Прикладом ломают двери колхозной избы...

В избу входит Геринг... Такой же веселый, «пузом вперед»...

Идут фашисты—быстро, с торопливой сноровкой бандитов, идут в упоении после первых побед...

— Так они начинали... Так входили в Льеж и в Париж... Так шагали в первые дни по советской земле...

Идут, едут на машинах и телегах, сраженные усталостью и страхом, обескураженные нашим сопротивлением солдаты Гитлера... Иные понуро дремлют, качаясь в движении автомобиля или телеги...

— Так они подходили к Москве...

Москва...

— Гитлер был уверен, что его войска займут Москву через две недели после его вторжения на советскую землю. Но вот она, Москва, через пять месяцев с начала «блицкрига»...

Идут трамваи мимо противотанковых «ежей»...

По улицам столицы гонят колхозники скот...

Город живет... Москвичи стоят у рекламных щитов с антигитлеровскими плакатами... Москвичи на заводах готовят минометы, автоматы, снаряды для боя... Москвичи роют противотанковые рвы в предместьях столицы...

— Москва... Сердце России, сердце всей Советской страны...

Ночь.

Работают зенитчики.

Прожектористы.

Посты ПВО.

— Люди армии и мирные жители—все встали в строй обороны Москвы. Перед врагами был воздвигнут заслон в небе и на земле. 8823 вражеских самолета пытались прорваться к нашей столице, и только 337 проникли в район города. Больше тысячи бомбардировщиков Гитлера были повержены на землю советскими летчиками и зенитчиками.

Идет сражение под Москвой... Мы вспомним доблестный подвиг солдат-панфиловцев... Мы увидим кавалеристов генерала Доватора... Услышим пламенные слова коммуниста-политрука В. Клочкова, павшего смертью храбрых: «Велика Россия, а отступать некуда. Позади Москва!»

Враг подошел близко. Немцы были уже в предместьях и дачных поселках близ Москвы. Гитлер готовил парад своей победы на улицах и площадях советской столицы: вот немецкий комендантский пропуск для ночного хождения по Москве. Сохранились, кажется, даже билеты на офицерский банкет, который Гитлер и его генералы мечтали устроить в Москве.

— Падение Москвы неминуемо,—так писали военные обозреватели в Европе и за океаном.

В дикой стуже стоят гвардейцы-танкисты; брови, усы заиндевели у них. На знамени—Ленин.

В белых халатах стоят пехотинцы.

Замерли возле своих орудий артиллеристы.

Летчики у боевых машин.

— Гитлеровцы готовились к банкетам. Наша армия под Москвой готовилась к другому... Советское Верховное Главнокомандование втайне от врага стянуло к столице мощные резервы войск. 6 декабря 1941 года советские войска начали контрнаступление.

И мы видим наших воинов, обрушивающих на врага яростный ответный удар. Грозная симфония канонады... Надвигается вал танковой атаки... Вслед за танками рвутся в атаку лыжники-пехотинцы...

Разбитые немецкие пушки... Брошенные танки, бронетранспортеры... Железный лом разбитых немецких соединений...

С борта самолета—дорога вражеского отступления, усеянная брошенным оружием, автомобилями, пушками Гитлера...

Мертвые гитлеровцы в снегу...

— Они готовили парадные мундиры, чтобы встречать Новый год в Москве. Они получили другой наряд...

Пленные гитлеровцы—в бабьих платках, в соломенных чунях...

— Вот как они хотели войти в нашу столицу...

Бравые, откормленные, самоуверенные, маршируют в Берлине гитлеровские батальоны.

Топчутся на месте, пытаясь согреться, дуют на руки, мерзнут, дрожат пленные немецкие солдаты.

— Такими мы их увидели под Москвой...

... Наш фильм, как уже говорилось, не будет хронологически последовательным и точным. После эпизода с пленными гитлеровцами мы увидим зал в Кремле 1957 года. Вручают награды Героям.

— Это Москва 1957 года. Золотые звезды Героев Родина вручает тем, чей подвиг стал известен народу только теперь.

Летчик Девятаев—его фотография или он сам на экране.

— Он тоже был в плену, в немецком плену.

По дорогам Германии ведут пленных советских солдат. Под конвоем вводят в концлагерь.

— Но и в плену он вел себя, как солдат Красной Армии. Не пал духом. Не сдался. Советский летчик Девятаев решил вырваться из плена. Но как?..

Стоят на вражеском аэродроме самолеты с черным крестом на фюзеляже и знаком свастики.

— Это были чужие, немецкие самолеты. Однажды Девятаев, обманув конвой, подкрался к немецкому самолету на ближнем аэродроме, сел на место пилота. Взревели немецкие моторы. Еще миг—и на крыльях немецкого самолета со свастикой советский летчик ушел из плена—на простор, на свободу, на нашу советскую землю! О многих подвигах советских воинов мы узнали только после войны. Иные погибли в сражениях. Но Родина помнит о них, славит их имена.

На экране—Указы о посмертных наградах Героям...

— Вечная память! Вечная слава Героям!

... Вот они, советские воины, в огне войны.

Обороняют Одессу.

Бьются за Севастополь—пехотинец рядом с моряком в матросской тельняшке.

Бьются под Ленинградом, и мы видим забытые, овеянные и горем и доблестью кадры ленинградской обороны. Мертвые улицы... Замерзшие колонки водопровода... Стоящие в оцепенении трамваи... На весах в магазине—тоненькие порции хлеба...

Сто двадцать пять блокадных грамм
С огнем и кровью пополам...

Ладога... «Дорога жизни»... Колонны автомобилей на льду под бомбами вражеских самолетов... Бьют по врагу корабельные пушки Балтики...

— В те годы за океаном, в Соединенных Штатах Америки, был выпущен фильм «Битва за Россию». Вот два кадра из этого фильма:

Силуэт Ленинграда.

Диктор американец говорит: «Немцы предъявили защитникам Ленинграда ультиматум о сдаче».

Второй американский кадр:

Лежит на земле стальной шлем убитого гитлеровца.

Диктор американец: «Ответа они ждут до сих пор!..»

— Тогда за океаном восхищались беспримерной доблестью наших воинов. В ту пору военный министр США Генри Стимсон писал: «История не знает большего мужества, чем то, которое проявили народы Советской России».

Помнят ли сегодня эти слова люди Америки?..

— В огне небывалых испытаний советские люди наращивали мощь своей армии.

Стучит гигантский молот в кузнице Уралмашзавода.

Удар!

И залп орудий на фронте.

Повернул кузнец поковку, снова удар молота.

И новый залп на фронте.

— Наращивали не только в цехах...

Лаборатория ученого. Конструкторское бюро военного завода. Творцы оружия за работой.

Мы увидим одного из конструкторов советского танка нового типа.

И вот этот новый танк обрушивается на врагов.

Мы увидим одного из конструкторов советских самолетов.

И вот штурмовик Ильюшина, который немцы прозвали «черной смертью», на бреющем полете обжигает огнем позиции гитлеровцев.

Работает конструктор военных морских судов.

И, вспарывая воду невиданной скоростью, несется торпедный катер, выпускает торпеду—в клубах дыма тонет немецкий военный корабль.

— Фронт требовал: оружия, оружия, оружия!.. Немцы еще надеялись на победу. Они еще наступали.

Идут сражения в Крыму... на Кавказе... в горах... на равнинах...

Волга! Сталинград!

Я не буду приводить здесь бессмертные кадры сталинградской обороны —они у всех на памяти, они явятся перед нами в новом монтажном истолковании.

Битва за каждый дом, за каждый этаж дома—идет бой в развалинах, среди поверженного бомбами и снарядами камня.

— Фашисты хотели убить русский город на Волге. Он встал из каменного праха, поднялся и вышел на бой!

В эпизодах сталинградского сражения мы увидим и солдат, и полководцев, и политических руководителей фронта.

Сразу наметим здесь важный эпизод, на мгновение уводящий нас из пламени сталинградского сражения.

Страшное напряжение уличного боя.

Один из наших бойцов, развернувшись всем телом, готовится бросить ручную гранату.

И замирает в остановленном кадре...

В напряженной тишине голос диктора:

— Защитник Сталинграда! Ты сражался, ты стоял насмерть в битве, каких не знала история. Казалось, уже не было возможности для обороны. Позади Волга, узкая полоса земли и вода, вздыбленная тысячами, сотнями тысяч вражеских бомб и снарядов. Но ты стоял, ты сражался. Какая сила, какая мысль помогала тебе выдержать этот ад?..

Мысль о родной советской земле.

Вот она—наша милая, наша священная земля.

Как странно и как радостно в минуту яростного сражения увидеть ее, нашу землю!

Равнины России.

Сонные реки в туманный предрассветный час.

Сады Украины и долины Грузии.

Величавое озеро Иссык-Куль в Киргизии.

Увидеть все самое милое, могучее и светлое на землях, принадлежащих всей братской семье советских народов.

— Вот за нее ты сражался, солдат Красной Армии,—за свою, за нашу землю!..

Возникает тот же остановленный на время кадр: солдат готовится бросить гранату.

И он бросает ее, и снова после минутной тишины в прежней ярости, в тесноте уличного боя, в вое и визге снарядов, в столкновении чудовищных звуков войны, канонады—идет сражение в Сталинграде.

«Сталинград должен быть взят любой ценой!»—требовал Гитлер.

В финале сталинградской эпопеи—встречаются на подступах к Сталинграду войска двух советских фронтов.

Вал нашего наступления.

— Гитлеровцы мечтали перейти через Волгу. Что ж, вот они переходят ее...

Пленный немец, страшный, какой-то распухший, идет по волжскому льду, еле ворочая ногами в соломенных чунях.

Плененные гитлеровские генералы.

— Сталинград победил!

Раскачиваясь, уныло звучит колокол католической церкви в Германии.

— В Германии этот день был объявлен днем траура...

Мы всегда будем помнить об этом.

Будем помнить—и те, кто стар, и те, кто молод.

Пусть не покажется удивительным: мы оказываемся сегодня в одной из комнат суворовского училища.

Два суворовца, два будущих офицера, играют в шахматы.

Один из них делает ход со словами:

— Быстрота и натиск, говорил Суворов.—Шах!

Его соперник задумался и сделал ответный ход:

— Но воину надлежит и осмотрительность, говорил Суворов.—Мат!

... Группа полководцев Советской Армии склонилась над картой фронта, протянувшегося от Черного моря до Ледовитого океана.

Пользуясь этой картой, оживающей с помощью наплывов и двойной экспозиции, мы покажем лаконично и образно важнейшие этапы Великой Отечественной войны. Рядом—кадры военной кинохроники.

Сражение под Курском и Белгородом.

Наши войска форсируют Днепр... Неман... Вислу...

— Эту победу творил весь наш народ, вдохновленный волей и энергией партии.

Народ... Руки советских людей...

Умной силой киномонтажа мы покажем руки советских людей за работой—на фронте и в тылу.

Руки сталевара—это его металл разил врага...

Руки солдата-связиста в бою — он тянет провод, как тянул его от Волги до Немана...

Руки хирурга—мы не забудем подвига врачей на войне...

Руки медицинской сестры—она под огнем перевязывает раненого бойца...

Рука командира батареи. Отмашка: «Огонь!»

Руки писателя—мы вспомним писателя Владимира Ставского, погибшего в бою, как солдат...

Руки фронтового кинооператора—в бою, как многие его товарищи по профессии, погиб кинооператор Владимир Сущинский...

Руки кинорежиссера Александра Довженко...

— Влюбленный в мир и могучую силу природы, этот человек творил в годы войны пламенные фильмы о подвиге советского воина. Вспомним—вот незабываемая картина из его фильма «Битва за нашу Советскую Украину». Он славил доблесть советского человека.

На фронте солдаты стоят над повозкой, в которой привезли тело их убитого командира. Эпизод необычайной силы. Мы слышим вдохновенные слова Довженко, воспевшего в этом эпизоде вечную славу героям—офицерам, командирам Советской Армии.

— Победу творил весь наш народ!—повторяет диктор слова, послужившие вступлением к «сюите» о сильных руках советских людей в тылу и на фронте.

Лес. Партизанский лагерь в лесу.

Ковпак вместе с комиссаром Рудневым направляют отряд на задание.

Партизаны на конях движутся через лес.

Где-то в других местах мы видим Федорова, Заслонова, Козлова—знаменитых руководителей партизанского движения.

Едут партизаны через лес...

— Их называли народными мстителями. Это были солдаты народной армии в тылу у врага. Их было много. Они были неуловимы, как воды могучей реки. Они были сильны и неисчислимы, как деревья в этом лесу на родной им земле. Враги не брали их в плен,—попав в лапы врага, они не могли надеяться ни на что, кроме виселицы. Так боялся их враг...

Полотно железной дороги. Группа партизан крадется к рельсам.

Рука партизана, закладывающего взрывчатку.

Взрыв. Немецкий эшелон рушится с рельсов.

— Это были воины партизанской «рельсовой войны»,—и диктор назовет общее число разрушенных вражеских коммуникаций, взорванных мостов на вражеских дорогах, разгромленных немецких штабов.

— Против них Гитлер посылал свои кадровые дивизии—народные мстители громили гитлеровских кадровиков, захватывали в плен генералов из немецких штабов. Партизаны—это великий гнев народа нашего, взвесившего каждую каплю крови убитых фашистами детей, каждую горькую слезу осиротевших женщин наших...

Стонут женщины над телами убитых, сожженных, повешенных людей... Стон стоит в селах Белоруссии, Украины, России... Плачет мать над бездыханным телом своего сына...

Едут через лес партизаны... И, может быть, тихо звучит здесь простая и суровая партизанская песня.

Бьют советские пушки—это священный огонь возмездия.

Обобщенные кадры нашего наступления—всюду, на реках, на морях, на равнинах, в болотах...

Город за городом освобождала Советская Армия.

Свободен Киев—столица Украины, жители восторженно встречают бойцов и с ними Н. С. Хрущева.

Освобождены от фашистов Будапешт... Вена...

В небе главенствует наша авиация—возросшая в годы войны, вездесущая, мощная... Здесь мы найдем повод, чтобы вспомнить подвиги прославленных наших летчиков, таких, как Кожедуб, братья Глинки, Талалихин, морской летчик Сафонов...

Гнали врага в небе и на земле...

Гнали доблестью наших солдат, военным искусством наших полководцев... Мы увидим солдата в бою и полководцев в штабах.

Молоденькая регулировщица на дороге нашего наступления движением руки с флажком направляет колонну машин на Запад—и мы видим надпись на дорожном столбе:

— На Берлин!

Артиллеристы несут к орудийному стволу снаряды с надписью:

«По Берлину».

Убийственная для Гитлера музыка советской артиллерийской подготовки.

Уличные бои в Берлине. Рейхстаг.

Наше знамя над рейхстагом.

Победа!

Начертанные штыками надписи на колоннах рейхстага: «От Волги мы дошли до Берлина»... «Я из Смоленска»... Имена наших солдат.

Тихий океан... Наше знамя над Порт-Артуром...

И тут—простая фотография. Молодой парень в штатском. Уходя на фронт в 1941 году, он оставил дома свою фотографию с надписью: «И за будущее дочки ухожу я на войну». Подпись — Клочков... Где теперь дочка солдата? Может быть, мы увидим ее...

Не тот ли это герой-коммунист панфиловец, что в бою под Москвой воскликнул знакомое нам: «Велика Россия, а отступать некуда. Позади Москва!»...

Он пал в бою, как многие его фронтовые товарищи. Но знамя героической нашей Армии реет над Берлином.

... Вечерняя поверка в одном из подразделений Советской Армии в 1957 году. Мы слышим:

— Красноармеец Клочков.—Пал смертью храбрых в бою за нашу Родину!..

Доска славы с именами моряков-героев, занесенных навечно в списки личного состава кораблей. Это—в Военно-Морском музее на берегу Невы в Ленинграде.

Аппарат выделяет там имя Алексея Калюжного.

Мы слышим слова его предсмертного письма:

«Родина моя. Земля русская... Я, сын Ленинского Комсомола, его воспитанник, дрался так, как подсказывало мне сердце, уничтожал гадов, пока в груди моей билось сердце...».

Продолжение этих слов мы слышим от политработника военного корабля, читающего письмо Калюжного комсомольцам-матросам в Ленинской каюте:

«...Я умираю, но знаю, что мы победим.

Моряки-черноморцы! Уничтожайте фашистских бешеных собак! Клятву воина я сдержал. Калюжный».

Ведущий беседу вспоминает: в тяжелые дни битвы за Севастополь Алексей Калюжный был в дзоте № 11, окруженном врагами. Калюжный и его товарищи бились до последнего патрона, а затем вызвали на себя огонь наших батарей, чтобы погибнуть вместе с окружившими дзот врагами.

Слава! Вечная слава героям, павшим в боях за Отчизну!

Слава священному знамени Советской Армии!

Целуют знамя своей части молодые солдаты, сменившие в Германии своих старших товарищей, ветеранов великой Победы.

Веселые, бравые, с отращенными в боях усами, настоящие солдаты—в товарных вагонах поезда, отправляющегося из Германии в Советский Союз.

И вот из окон мчащегося поезда—родная земля, поля колхозные, сады цветущие...

Бешено мчится через лес, вылетает на поляну телега, мчат ее горячие кони—это возвращаются в родное село братья-близнецы, батарейцы, Герои Советского Союза Луконины. Гурьбой бежит им навстречу детвора.

На сельской улице женщинам и старикам братья рассказывают о боевых делах. Но мы не слышим их рассказа—мы просто видим на солдатской фотографии: идет бой за Будапешт.

Возле орудий—Луконины.

Их ордена рассматривают односельчане...

А в это время на Кубани, куда вернулись воины-казаки, идет пир за столом в саду, и белый как лунь старик казак поднимает чарку во славу сидящих тут же героев Отечественной войны.

И тот же старик в старой казацкой форме, с казацкой фуражкой на голове первым начинает лихую пляску, закружившую всех.

Мир!

Где-то в другом саду мы видим одного из героев минувшей войны—теперь он стал председателем колхоза. Бросил работу и квартиру в Москве, пошел в колхоз. Вот в гости к нему, бывшему партизану Коршу, пришли партизаны, сражавшиеся в здешних местах....

У плавильной печи завода «Серп и молот» работает сталевар Тимофей Гаврилович Гребешков.

Вот он же—читает лекцию студентам-металлургам.

Он же на фотографии—десантник-радист, который сражался в тылу у врага вместе с Ковпаком, участвовал в освобождении Праги, закончил войну в Порт-Артуре и снова вернулся на родной завод...

За столом у микроскопа с куском минерала в руках—Георгий Павлович Барсанов. Командир минеров, тяжело контуженный на войне, написал недавно научный труд о минералогии родных ему Ильменских гор и защитил докторскую диссертацию в Институте геологических наук Академии наук СССР...

В Ленинской комнате одной из частей Советской Армии политработник у витрины с фотографиями грандиозных строек рассказывает молодым солдатам о великих работах шестой пятилетки. Наплыв на фотографию строительства Куйбышевской ГЭС на Волге—величайшая в мире гидроэлектростанция вошла в строй действующих станций СССР. Ее плотина... Ее машинный зал... Одна из действующих турбин... Новые гигантские заводы... Рустави в Грузии... Металлургический в Череповце... Новый первоклассный рудник в горах Узбекистана...

Все это уже не на фотографиях, а в кинокадрах, в стремительном монтаже.

И вдруг—развалины города... искривленные, Исковерканные, опаленные огнем конструкции заводского корпуса, разбитого снарядами и бомбами...

— Так было после войны, самой трудной, самой жестокой в истории войн... Народ наш, могучий и трудолюбивый, вдохновленный призывом партии, поднял города из руин, вдохнул жизнь и пламя в разрушенные войной корпуса заводов, новые машины послал на колхозные поля! На целинные земли Сибири и Казахстана!...

Энергией, мощью коллективного труда дышат кадры, изображающие работу машин на уборке урожая... на чайных плантациях Грузии... в садах Молдавии... на освоенных целинных землях Казахстана...

— Во имя труда, исцеляющего землю, окрыляющего людей порывом в будущее, Советское правительство сократило численность Вооруженных Сил Советского Союза и призвало другие страны к мирному соревнованию в труде на счастье Человека.

На экране—Указ о сокращении Вооруженных Сил...

Окрыленные решениями XX съезда Коммунистической партии, героически трудятся люди нашей страны. Мы видим их в шахтах, где осуществлен ленинский замысел о подземной газификации угля, на волжских нефтяных промыслах возле Жигулей, на стройке новой железной дороги, где движется фантастического вида путеукладочный комбайн...

Мы видим работающих советских людей и говорим:

— Многие пришли сюда из армии, пришли с военных кораблей, когда осуществлялось благородное и гуманное решение о сокращении советских Вооруженных Сил... А те, кто продолжают службу в армии и на флоте, связаны тесной дружбой с людьми труда, с людьми науки.

Так уж повелось у нас—вот где-то входит в строй новый цех на заводе, рабочие зовут на свой праздник солдат и офицеров из соседней воинской части... Мы видим одну из таких встреч.

А в Ленинграде на строящийся атомный ледокол пришли моряки-балтийцы, и рабочие судостроительной верфи рассказывают им о чудесах новой техники.

К авиационным конструкторам или летчикам пришли гости из армии—им показывают новейший гигантский самолет Туполева.

Наконец, офицеры навестили ученых там, где работает величайший в мире синхрофазотрон.

— Люди нашей армии, овладевающие высотами культуры и науки,—достойные друзья и хорошо осведомленные собеседники выдающихся ученых нашей страны. Современная Советская Армия использует в своей технике последние открытия науки.

— И это совсем не удивительно. Ведь сегодня в армию и на флот приходит молодежь, окрыленная любовью к науке.

И мы видим, как где-то в классе или на пороге сельской школы учителя и ученики провожают в армию своих школьных друзей.

И вот молодые солдаты, только что зачисленные в личный состав части, во время встречи с бывалыми армейскими людьми слушают рассказ старого солдата или военного моряка. Может быть, именно здесь, а не в другом месте фильма, они и расскажут о судьбе одного человека: в 1920 году он был командиром батареи и отбил атаку английских танков под Каховкой, а теперь он стал маршалом Советского Союза. Это—Леонид Александрович Говоров.

Торжественный момент воинской присяги.

Звучат проникновенные слова присяги.

Мы проходим по ряду выстроившихся молодых солдат и называем их имена—русское... украинское... грузинское... латышское... казахское...

— Это армия народа, армия всех народов, сплоченных в великом Союзе Советских Социалистических Республик!

И мы попадаем на учения в одну из частей нашей армии.

Замечаем там самого молоденького и неопытного из солдат. Как он неловок еще. Прихрамывает, наверное, натер ногу. Что-то не так сделал. Командир делает ему замечание. Он ужасно смущен.

Вот он ползет где-то в снегу... К нему по-пластунски подползает заместитель командира по политчасти. Что-то спокойно, отечески объясняет ему помполит, друг солдата.

Чуть позже он же стоит рядом с командиром и, указывая рукой в сторону молоденького солдата, жестом говорит: ничего, парень смышленый, привыкнет— будет из него воин...

Во время отдыха тот же молодой солдат сокрушенно рассматривает натертую ногу. Больно ему...

— Да ведь не так, чудак этакий, портянку закатываешь,—объясняет ему бывалый солдат. И тут же быстро, ладно, ухватисто обертывает ногу портянкой,—вспомним, как это было у В. Катаева: — Во! Не нога, а куколка!..

Тут же, на учениях, мы увидим и бывалого повара у походной кухни и старшину, наводящего образцовый порядок,—словом, познакомимся с бытом солдатским и чуть улыбнемся, вспомнив стихи о Василии Теркине.

Вот и армейский клуб или палуба военного корабля.

Удивительно: рядом сидят и беседуют Чапаев, Щорс и Котовский. Аппарат, отодвигаясь, объясняет, в чем дело: это друзья-артисты приехали в часть и каждый из них решил сыграть любимого своего героя.

Вот начался концерт, обнаруживающий давнюю дружбу солдат или матросов с людьми искусства.

В ответ моряки показали гостям и свое искусство—песню или пляску.

Веселый и жизнелюбивый народ в нашей армии. Как же не любить эту армию!.. Вот те, кто любит ее с малых лет.

Мы побываем на занятиях в суворовском военном училище.

Мы увидим тактические занятия в бронетанковом училище имени Ленина. И встретим там самых молодых представителей семьи патриотов Михеевых.

Мы познакомимся с людьми, традициями, трудами Военно-политической академии имени Ленина. И в связи с этим увидим на экране исторические решения октябрьского Пленума ЦК КПСС об улучшении политической работы в Советской Армии.

Мы услышим обращенные к людям армии слова Никиты Сергеевича Хрущева—он произносит их с трибуны в день встречи с офицерами, окончившими Военную академию.

И сразу мы попадаем на Красную площадь в день торжественного парада войск в честь 40-летия Великой Октябрьской революции.

Прошли солдаты в строю...

И, поражая всех, восхищая советских людей, вызывая жгучий интерес иностранных военных атташе, появилась на площади современная техника Советской Армии... Орудия нового типа... Ракеты...

Колонны ликующих москвичей, трудящихся столицы.

О чем говорят слова на знаменах, транспарантах, эмблемах вдохновенного труда? О мире, о радости творить, о славных делах наших рабочих, колхозников, ученых...

И вот он—символ величия и гуманности нашей страны, нашего народа—искусственный спутник Земли, встреченный народами как вестник мира и могущества разума Человека.

Мы хотим дружить со всеми народами Земли. Разве не свидетельствуют об этом традиции Советской Армии?

Мы встречаемся с армейцами Китая в комнате боевой дружбы наших и китайских воинов—в Доме офицера в Хабаровске...

Мы видим на параде в Праге знамя, напоминающее о воинской дружбе революционных солдат Советской России с революционными воинами—чехами, словаками в годы интервенции и гражданской войны...

Мы видим в Болгарии русское знамя, напоминающее о том, как русские солдаты освобождали болгарскую землю от турецкого ига в 1877 году...

Мы видим советские корабли во время дружеских визитов в Англию, Югославию, Сирию, Китай...

— Мы хотим дружбы со всеми народами Земли...

Газетная страница напомнит нам о мирных предложениях Советского правительства многим странам Европы.

— Что мы слышим в ответ?

Угрожающие слова Даллеса... американской военщины... заговорщиков империализма в НАТО и СЕАТО...

— Вспомним, что они говорили о нас в не столь далекие времена!

«Мы и наши союзники обязаны вечной благодарностью армии и народу Советского Союза.

Фрэнк Нокс—морской министр США».

«Я присоедняюсь к восхищению героической и исторической обороной Советского Союза.

Эрнест Кинг—главнокомандующий Военно-морским флотом США».

«...масштаб и грандиозность русских усилий превращают эти усилия в величайшее в истории военное достижение.

Генерал Ду́глас Макарту́р».

Стоит пограничник на посту...

Пограничник на заставе...

Пограничник в море—на сторожевом катере...

— Мы помним слова великого Ленина:

«ВСЯКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ ЛИШЬ ТОГДА ЧЕГО-НИБУДЬ СТОИТ, ЕСЛИ ОНА УМЕЕТ ЗАЩИЩАТЬСЯ».

Леон Сааков

РЯДОМ С СОЛДАТОМ

Фрагменты документальной повести

ОПЕРАТОРЫ-СЕВАСТОПОЛЬЦЫ

Горячие дни весны 1942 года. Враг рвется к Севастополю. В центре города, на перекрестке некогда шумных улиц, стоит чудом уцелевшее от бомбежки здание комфортабельной гостиницы «Северная». Уютные номера гостиницы пусты, только изредка в конце длинного коридора или в опрятно убранном, как в мирное время, вестибюле появляются немногочисленные обитатели—запыленные, загорелые люди в военном. Какая-то особая, едва уловимая черта во внешнем облике и в обращении их друг с другом выдает их профессию—это военные корреспонденты.

Среди них операторы Черноморской киногруппы—Владислав Микоша, Дмитрий Рымарев и заместитель начальника киногруппы Наум Левинсон.

Уезжая утром на съемку на окраину города, на передний край, операторы брали с собой в машину все свое небольшое имущество, каждый раз ожидая, что их «пресс-клуб» постигнет та же участь, что и остальные здания многострадального Севастополя. В дальнейшем операторы, где бы они ни находились, к вечеру мчались ночевать в район переднего края, где была только «обычная» стрельба. Авиация противника ночью здесь не бомбила, ибо расстояние между передними краями исчислялось лишь сотнями, а иногда и десятками метров, и была опасность разбомбить свои позиции.

В Севастополе стояла замечательная южная весна. Сады на окраинах города надели свой нежный бело-розовый наряд, солнце светило ярко, море, успокоившись после обычных апрельских штормов, тихо плескалось о гранитную набережную. И чудовищным, вопиющим несоответствием этому был израненный, в пыли рушившихся домов, в чадном дыму пожаров Севастополь.

В такое утро Микоша и Рымарев заехали к батарейцам на Сухарную балку. Командир батареи капитан Матушенко сегодня с рассвета уже не раз открывал огонь по прорывающимся к Севастополю по Балаклавскому шоссе немецким танкам. Все атаки отбиты. Сейчас на батарее короткое затишье. Матушенко и его товарищи завтракают, чинно усевшись вокруг стола в «камбузе» у блиндажа, недалеко от пушечных капониров. На этом кусочке песчаной земли, изрытой снарядами и бомбами, с установленными на массивных станинах длинными корабельными пушками, все устроено по-флотски. Какой-то особый порядок и опрятность царят здесь, несмотря на кажущийся хаос нагроможденных бетонных плит, камней, ящиков из-под снарядов. Глубокие воронки зияют вокруг батареи. Земля, выброшенная взрывом, еще влажна.

Матушенко радушно приглашает к столу Микошу и Рымарева:

— Такой кефали, как у нас, нет нигде... Фриц глушит ее бомбами, а мы едим.

Артиллеристы весело смеются.

Тревожные гудки зуммера протяжно пропели одновременно на командном пункте и в полубашнях батареи. Дробно прогрохотав по железному настилу, вихрем пронеслись к своим местам комендоры и дальномерщики. Длинные стволы пушек приподнялись над бруствером и застыли, угрожающе глядя темными зевами в сторону противника...

Гнусаво прогудел ревун, сверкнуло пламя залпа. Упругий вал воздушной волны рванулся прочь, поднимая облако пыли. У Рымарева, стоявшего с аппаратом у блиндажа, на мгновение остановилось дыхание; Микоша, широко расставив ноги, прислонился спиной к стенке капонира и, крепко прижав колбу камеры, снимал, словно выполнял какой-то хорошо заученный урок гимнастики. Красиво и лихо выполняли свою работу у пушек моряки Матушенко. Они были возбуждены, глаза их горели, и можно сказать, что они были веселы. Матушенко подошел к операторам.

— Работаем по заказу батьки—комбрига Потапова! Туго морячкам, наседают фрицы по Балаклавской дороге!—прокричал он операторам.—Держись! Сейчас будем получать сдачи!..

Нужно успеть снять все—людей, стреляющие пушки и детали, те самые детали, которые дают атмосферу боя, делают портреты воюющих людей живыми и убедительными. Вот катятся по железным плитам настила дымящиеся гильзы от снарядов; один из матросов, подцев гильзу палкой, ловко бросает ее в аккуратно сложенный штабель еще горячих гильз.

Жарко. Многие работают у пушек полуголые. Улучив секунду, подбегает к бачку с водой бронзовый от загара, атлетического сложения комендор. Жадно выпив кружку воды, он выплескивает себе на голову и плечи несколько кружек еще хранящей ночную прохладу воды и снова бежит к орудию. Вдруг впереди за бруствером сверкнули как молнии вспышки разрывов, и высокий фонтан щебня, песка взметнулся к небу. Страшный грохот разрывов и визг летящих осколков на мгновение заглушили шум канонады.

— Вот и фриц откликнулся!.. Ну, сейчас пойдет полундра!—Кок, успевший сменить белый колпак на бескозырку, прозвонил воздушную тревогу.

— Что, кок, разве уже харчить пора?—спросил, блеснув белоснежным оскалом зубов на иссиня-черном лице, пробегавший мимо наводчик, младший сержант Еремеенко.

— Сейчас тебе дадут харчить...—пробурчал меланхолично кок... И действительно, фашисты не заставили себя долго ждать. Облачка зенитных разрывов быстро приближались и вскоре усеяли все небо над батареей. Вот и ненавистные «козлы»—штурмовики «Ю-87». Оглушительно загрохотали зенитные пулеметы батареи Матушенко. Тяжелые удары бомб потрясли землю. Началась бомбежка. Однако бой продолжался, и орудия батареи, наводимые на цели далекими глухими голосами артиллерийских разведчиков, продолжали огонь.

В атаку пошла морская пехота... *(Кадр из кинохроники)*



Оглушенные ожесточенной канонадой, операторы огляделись вокруг. Батарейцы с достоинством и мужеством настоящих севастопольцев, с какой-то особенной презрительностью к опасностям продолжали свое дело, находя время для хлесткой шутки.

Живительная волна оптимизма, могучее чувство локтя захватило и, операторов. Это чувство помогло превозмочь растерянность, выпрямило плечи. Они тоже были севастопольцами! И, как бы желая искупить свою мгновенную слабость, стряхнув пыль с бушлатов, они поднялись на крышу блиндажа и на виду у всех, не прикрываясь от осколков и пуль, нарочито медленно стали выбирать точку съемки.



Оператор В. Микоша и его ассистент К. Ряшенцев ведут съемку боев на подступах к Севастополю

Заикаясь, словно передразнивая друг друга, грохотали зенитные пулеметы. Где-то совсем близко, упруго рассекая воздух, летели снаряды. Один из них разорвался у самой батареи. Сквозь пыль и дым, окутавший батарею, медленно поднимался большой огненный диск солнца.

...Шел обычный ратный день Севастополя, начинался очередной съемочный день его летописцев—кинооператоров Черноморского флота.

7. В ГУЩЕ БОЯ

1200 немецких самолетов ежедневно бомбили израненный, изнуренный многомесячной осадой героический город. Когда редкие, одинокие прохожие, услышав приближающийся вой моторов, укрывались под темные своды бомбоубежищ, когда зоркие наблюдатели-зенитчики со своих невидимых постов где-нибудь на чердаке или вышке преувеличенно бесстрастными и монотонными голосами «давали квадраты» своим батареям и небо покрывалось хлопьями зенитных разрывов, на опустевшие улицы и набережные города выходили на съемку операторы-севастопольцы.

...То утро было особенно ясное. Бухту непрестанно бороздили катера, ставившие дымовую завесу. Вскоре густой дым скрыл причалы и корабли, стоявшие в бухте.

У Сухарной балки срочно разгружался военный транспорт «Абхазия». Тысячи раненых в прибрежных пещерах и бомбоубежищах ожидали отправки на Большую землю.

Фашисты сегодня особенно ожесточенно бомбят порт. Они бьют по площадям, то есть не видя цели. Особенно ожесточенно они бросаются на стоящий в бухте эсминец «Свободный», орудия которого метким огнем уже сбили не один самолет противника. Вокруг узкого, стройного корпуса эсминца то и дело взметаются вверх огромные столбы воды. В воздухе появляются все новые и новые стаи фашистских самолетов. Теперь их около полусотни. Владислав Микоша снимает этот неравный поединок с высокой крыши портового пакгауза. Здесь дым завесы не мешает видеть ведущий бой эсминец. Но вот фашистские штурмовики, бросив остальные цели, стали кружиться над маленьким героическим кораблем, решив во что бы то ни стало покончить с ним. Оглушительно ревя, один за другим пикируют они на корабль. Командир эсминца изменяет тактику. Корабль срывается с места и, продолжая вести огонь, начинает ломаным курсом маневрировать по бухте. Он постепенно удаляется, выходя из удобной для съемки зоны. Микоша тоже меняет позицию и на одном из катеров подходит к месту боя. Катер держится на параллельном курсе с эсминцем.

На палубе эсминца—взрыв. Черные клубы дыма вьются за идущим полным ходом эсминцем. На палубных надстройках ярко вспыхнуло пламя. Часть команды бросилась тушить пожар. Но орудия продолжают непрерывно вести огонь. Подбитый «Юнкерс» перевернулся, упал в воду и мгновенно затонул. Горящий эсминец, отвлекая на себя огонь нескольких десятков самолетов, все дальше и дальше уходил от того места, где, скрываясь за густой пеленой дымовой завесы, стояла «Абхазия». Катер с оператором настойчиво следовал за героическим эсминцем. Микоша, видевший за многие месяцы осады столько героческих подвигов, был потрясен изумительным мужеством моряков «Свободного». Не от страха, а от ярости тряслись руки и спазмы сжимали горло.

И еще десяток водяных столбов взметнулся вверх у самого носа эсминца. Прямое попадание. Корабль теряет ход и постепенно погружается в воду. Но какой-то неведомой силой горящий, израненный корабль все еще движется вперед к затянутому дымкой родному берегу. Теперь вода уже совсем залила палубу, и только на приподнявшейся из воды корме полуголые и окровавленные моряки, стоя по колено в воде, продолжают вести огонь по штурмующим фашистским самолетам. Бомба упала совсем рядом, и маленький катер, на котором находился Микоша, сильно болтнуло. Он зачерпнул бортом. Нужно уходить. Катер, делая невероятные зигзаги, понесся к Сухарной балке.

Вдали, где-то у мыса Херсонес, густо чадя, догорал подбитый артиллеристами «Свободного» самолет. Ветер разносил черные облака дыма... Ветер? Да, поднялся ветер, и Микоша понял, что это значит.

Ветер! Густая дымовая завеса в районе Сухарной балки рассеивается. Вот уже видны огромные контуры «Абхазии». В воздухе вновь появляются вражеские бомбардировщики. 10... 20... 40... 50... и над ними целый рой «мессеров». Отважные советские истребители бросаются наперерез разбойничьей стае. Они знают, что там, внизу, у причала, грузят на транспорт их раненых товарищей. Завязывается ожесточенный воздушный бой. Самолеты снижаются, летчики, конечно, ясно видят красные кресты на бортах и палубе парохода, но ведь это фашисты...

Море вокруг транспорта кипит от разрывов, на помощь «Абхазии» спешат катера... Неистово палят зенитки. Видно, как санитары бесконечной вереницей сносят раненых с корабля на берег, в укрытия.

Микоша и Левинсон на краю высокого мола, откуда хорошо видна трагическая картина гибнущей «Абхазии». Вот над кораблем новая волна фашистских самолетов. Микоша видит их приближение в визире своего аппарата, он начинает снимать. Ясно видно, как отрываются от самолетов бомбы, летящие в корабль; стараясь подавить дрожь волнения, Микоша панорамирует и снимает, как они рвутся вокруг корабля. Над молом появляются «козлы», они переходят в крутое пике. Столбы воды, взметнувшиеся от разрывов, показывают, что фашисты метят в мол. Микоша, прикрыв своим телом аппарат, быстро ложится на бетонную плиту площадки. Вода заливает плиты мола.

Удар чудовищной силы обрушился на мол. Взрывная волна подбросила парализованного и оглохшего оператора и, с силой ударив его о бетон, швырнула на десяток метров в сторону.

Когда Микоша на перевязочном пункте пришел в сознание, первая его мысль была о снятом материале и аппарате. Выяснилось, что съемочная камера повреждена, но снятый материал остался невредим.

С КИНОАППАРАТОМ НА БОМБАРДИРОВЩИКЕ

За горами еще мерцают последние звезды. Небо над морем начинает алеть. Близится рассвет. Эскадрилья бомбардировщиков летит четким строем, вытянувшись уступом за ведущим. Кавказское побережье, окаймленное белой лентой прибоя, постепенно уходит из-под плоскости крыла и вскоре совсем скрывается из виду. Чем выше забираются бомбардировщики, тем более пустынным и неподвижным кажется море.

Светает быстро. Оператор Константин Ряшенцев летит на идущем справа от командира самолете. Сидя под прозрачным вращающимся колпаком пулеметной турели, он видит самолет командира эскадрильи и, повернувшись назад на вращающемся сиденье,—строй бомбардировщиков.

Он должен сегодня снять удар бомбардировщиков Черноморского флота по скоплению военных транспортов в занятом гитлеровцами порту Ялта. Уже около трех часов летят они в сторону открытого моря, набирая высоту.

Вот ведущий штурман определил точку

поворота на боевой курс. В наушниках слышна короткая команда. Бомбардировщики идут на юго-восток. Вскоре вновь появляется земля. Высота 4000 метров. Берег Крыма и омывающее его море выглядят как на географической карте. Еще поворот. Самолеты несколько минут летят вдоль берега, четко сохраняя высоту и курс. Внизу залив Ялты и узкие утюжки кораблей.

Ряшенцев начинает снимать. Освободившись от груза бомб, самолет резко взмывает вверх. Вокруг игрушечных кораблей маленькие всплески—взрывы бомб первого самолета. Мимо проплывают и мгновенно рассеиваются белые облачка. Это бьют зенитки. Еще один заход. Ряшенцев выбирает момент, когда самолет разворачивается, и снимает почти под прямым углом четкую, как на чертеже, линию мола и стоящие в порту корабли. Большое черное облако дыма повисло над пакгаузом.

Вдруг самолет резко качнуло. Ряшенцев почувствовал сильный удар, и струя воздуха чуть не выбросила его из кабины. Осколок снаряда сорвал колпак и повредил пулемет. Оператора сильно ударило о стальные штанги турели, по лицу потекла кровь. Бомбардировщики уходят в сторону моря, постепенно смыкая строй. Ряшенцев, крепко обняв турель, снимает удаляющийся порт и высоко вздымающееся над ним облако дыма. Теперь только он замечает, что его фуражка и даже радионаушники улетели вместе с колпаком. Задание выполнено.

«Налет на порт Н.»—назывался этот эпизод, помещенный в одном из киножурналов 1942 года.

«ОГНЕВАЯ ТОЧКА» НА ДОМНЕ

Рымарев, Микоша и Ряшенцев снимали бои в предместьях Керчи, около поселка металлургического завода. Огромная черная башня домны—хороший наблюдательный пункт. Балансируя по разбитым снарядами железным мосткам и трапам, не вылезая на «вражескую» сторону домны (она свободно простреливается ружейным и пулеметным огнем противника), взобрались на самую верхнюю площадку Микоша и Ряшенцев. С большим трудом, по частям они втащили туда штатив, аппарат и телеобъектив-«пушку» с фокусным расстоянием 1200 *мм*. В эту «подзорную трубу» ясно видны пустыри на окраине Керчи, дома, занятые фашистами.

Операторская «пушка» замаскирована. Операторы сменили бушлаты на серые телогрейки, сняли даже «крабов» с морских ушанок. Здесь каждый сантиметр находится под обстрелом вражеских снайперов, засевших в еще не занятых нами домах рабочего поселка.

Съемка телеоптикой требует особенной смелости и навыков. Огромный объектив величиной с полковую пушку всегда привлекает внимание противника, а внезапное появление такого «орудия» неизменно вызывает беспокойство гитлеровцев и огонь.

Сегодня на «огневой точке» операторов особенно напряженный день. Фашисты дважды открывали ожесточенный огонь, и операторам приходилось часами лежать ничком за исковерканными трубами на верхней площадке домны и ждать удобного момента для съемки. Ряшенцев и Микоша отчетливо слышат над головой звук полета снарядов. Это наша артиллерия открыла огонь по вражескому переднему краю, проходящему по окраине города.

В одно мгновение штатив поставлен, телевик наведен на цель. Нужно действовать по-снайперски.

В визир отчетливо видны разрывы наших снарядов. Дым и пыль стеной стоят над расположением врага. Операторы снимают с увлечением. Пулеметная очередь «мессера», появившегося низко над ними, полоснула по ржавому корпусу домны, оглушительно прогремев в ее бесконечных отсеках и камерах. Операторы, едва успев положить свою «трубу» в заранее предусмотренное для этого место, сбежали по трапу на мостик, окаймляющий верх домны. Началась настоящая охота за людьми. «Мессер» разворачивался и заходил над домной, со всех сторон поливая ее огнем.

Операторы непрерывно перебегали по шаткому балкончику на головокружительной высоте, пытаясь «прикрыться» от «мессера» стальным корпусом домны. Малейшая неосторожность при этой перебежке могла стоить жизни. «Мессер», израсходовав все боеприпасы и, по-видимому, запасы горючего, вскоре удалился восвояси. Упрямые операторы вновь установили свою «пушку» и продолжали прерванную съемку.

Находясь на своей вахте, как любили говорить о своем дежурстве на домне Микоша и Ряшенцев, они в последние дни владычества немцев в Керчи могли снять одно из величайших злодеяний фашистских захватчиков. Гит-

леровские войска под ударами Советской Армии были вынуждены оставить Керчь. В бессильной злобе они взрывали наиболее важные строения в городе. Микоше и Ряшенцеву удалось снять это при помощи телеобъектива. На экране сквозь легкую дымку ясно видны взрывы и рушащиеся здания города.

ЧЕРЕЗ СИВАШ

Уже много дней бушевал штормовой ветер... Цепляясь за голую, размокшую от непрерывных дождей землю, низко ползли изорванные клочья свинцовых облаков... Темные воды Сиваша, покрытые густой рябью волн, монотонно плескались о пустынный берег. Из-за густой завесы мокрого снега тускло вырисовывались контуры низких холмов, покрытых первым снегом.



Оператор Владимир Сущинский... Мужество и верность своему долгу «солдатского оператора», талант художника и острый глаз журналиста сделали его непревзойденным мастером боевого репортажа Отечественной войны. Он погиб в бою, снимая освобождение советскими воинами польского города Вроцлав. Снятые им кадры принадлежат истории

Был февраль 1944 года...

Войска четвертого Украинского фронта готовились нанести внезапный удар по укрепившимся в Крыму фашистским дивизиям. Шла кропотливая работа по подготовке к операции. Темными, бурными ночами наша разведка переправлялась через Сиваш, прощупывала минные поля, огневые точки и коммуникации противника. Под покровом темноты к переднему краю скрытно двигались тысячи солдат и могучая военная техника Советской Армии. День и ночь напряженно работали штабы.

Когда в киногруппе четвертого Украинского фронта распределяли объекты съемки будущей операции, Владимир Сущинский и Георгий Хнокоян взяли на себя съемку наступления нашей пехоты через Сиваш.

Случилось так, что путь по ледяной воде, топкому дну Сиваша, путь отважных бойцов легендарного Фрунзе стал путем их доблестных сыновей и внуков, воинов четвертого Украинского фронта. Тот же патриот Оленчук, крымский рыбак, который в 1919 году повел бойцов Фрунзе через Сиваш, теперь старик Оленчук, вел штурмовые группы пехоты войск маршала Толбухина. Оператор Хнокоян, маленький, с черными вьющимися волосами и печальными глазами, похожий на Чаплина без усов, путаясь в длинной шинели и с трудом вытаскивая из вязкой грязи непомерно большие, тяжелые сапоги, снимал полуголых, увешанных оружием разведчиков, идущих вслед за Оленчуком на занятый врагом берег Сиваша.

Раздевшись до пояса, замысловато подвязав к плечам обмундирование и высоко подняв над головой свои киноаппараты, зашагали, увязая в топком иле «гнилого моря», и Сущинский с Хнокояном. Они шли с ротой, которая спешила на помощь дерущимся на плацдарме штурмовым группам. Саперы на северном берегу, не теряя ни минуты, уже вколачивали в топкое дно первые сваи для переправы. Артиллеристы, не дожидаясь понтонов, соорудили плоты и погрузили на них пушки. Толкая их перед собой, брели бойцы по горло в желтой ледяной воде. Суровым богатырским эпосом казалась эта переправа.

Долго брели они, теряя меру пройденного пути, и казалось из-за тумана, что шагают они





Вместе с этими солдатами форсировал ледяной Сиваш оператор Владимир Сущинский. Вместе с ними он здесь, на крымской земле. Вот заснятые им кадры. Солдаты в окопах переднего края... Санитар вытаскивает с поля боя раненого. Осталось еще несколько метров тяжелого и опасного пути под обстрелом противника...



Огрубелые заботливые руки друга забинтуют кровоточащую рану этого солдата...

на одном месте. Хнокоян увидел, как вдруг на мгновение исчез под водой Сущинский. Лишь его камера на вытянутой руке маячила над водой. Сущинский вылез из воды, отплевываясь и ругаясь. Как выяснилось, он попал в старую воронку от тяжелого снаряда, упавшего здесь еще во времена первого штурма Перекопа.

Грохот канонады усиливается. Плацдарм близок. От разрывов снарядов и мин высоко взлетают фонтаны воды и грязи. Вот и берег. Озябшие, усталые операторы присели на валяющийся снарядный ящик и с трудом натянули на окоченевшие, бесчувственные ноги уже много дней непросыхающие сапоги. Аппараты в полном порядке. По неглубокому ходу сообщения операторы пробираются вперед. Здесь расстояния измеряются метрами.

Передний край. Около командного пункта командира батальона Хнокоян и Сущинский расстались. Долго полз Сущинский по наполненным водой ходам сообщений и окопам переднего края. Свинцовая метель свищет над плацдармом. Цинковый ящик из-под патронов, поднятый над бруствером, мгновенно падает, пробитый пулей. Снимать, держась выше уровня окопов, невозможно.

Но снимать нужно! И Сущинский начал первую серию боевых съемок на крымской земле...

СЛУЧАЙ В БОЮ

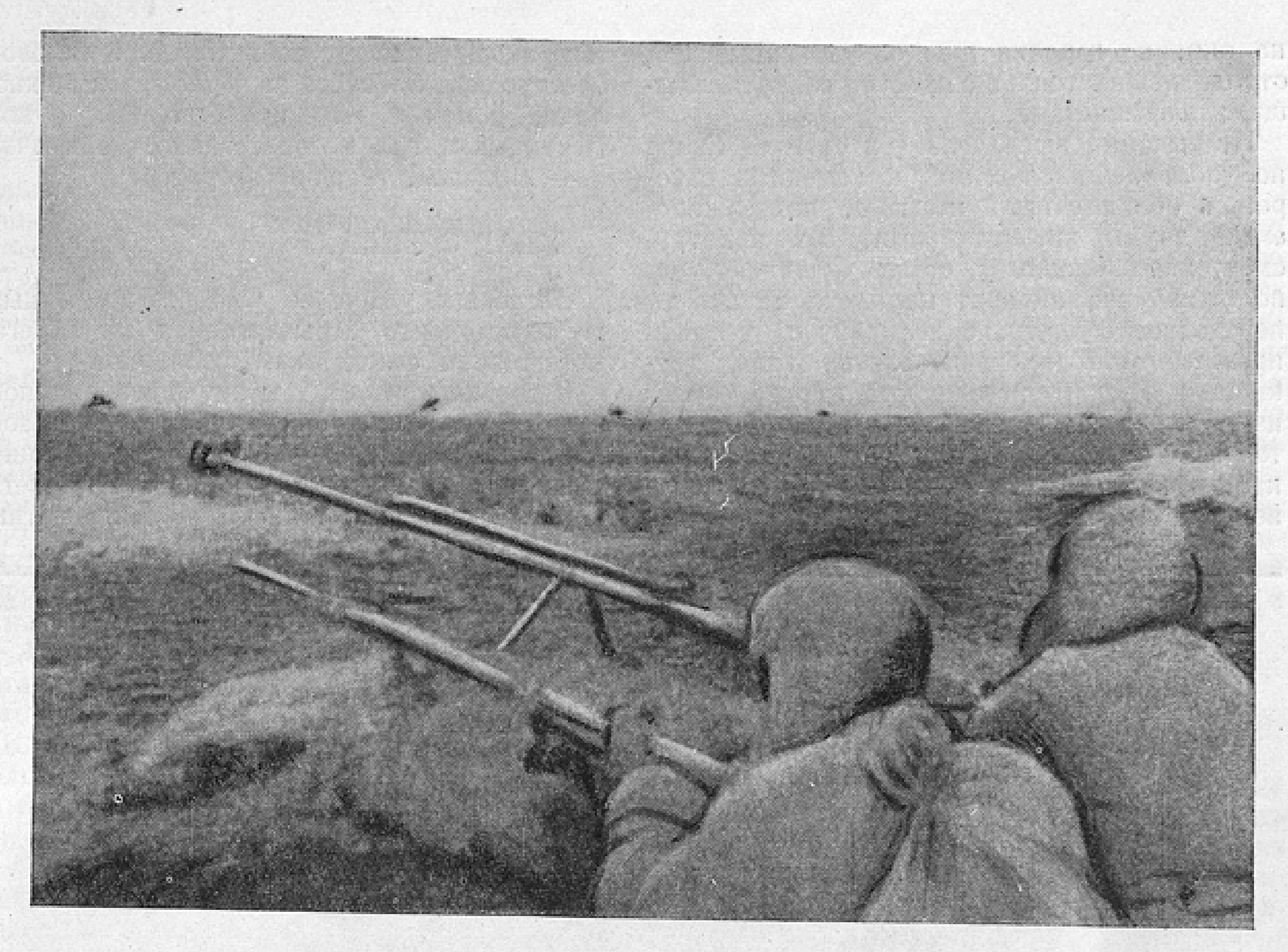
Начались бои за Крым. Сущинский, продвигаясь с наступающей пехотой, непрерывно переходил из одного подразделения в другое, немедленно покидая его, как только направление основного удара перемещалось. Ни минуты «паузы», ни одной заминки. Если подразделение овладевало рубежом и окапывалось, Сущинский покидал его и в составе только что подошедшей «свежей» штурмовой группы уже пробирался вперед, к огрызающимся ураганным огнем окопам противника.

Случилось однажды так, что под селом Большая Лепетиха, увлекшись съемкой, он внезапно оказался лицом к лицу с засевшими в траншее фашистами. Их было около десяти человек. Гитлеровцы, оказавшиеся ближе остальных к Сущинскому, увидев наведенный на них киноаппарат, подняли руки вверх; однако один из них, по-видимому, офицер, сообразив, что перед ними безоружный человек, дал несколько выстрелов в сторону оператора. Пули просвистели над головой Сущинского смотревшего в визир своего аппарата.

Не успели фашисты очнуться от оцепенения, двинуться к Сущинскому, как откуда-то из-за его спины грохнула очередь, и один из солдат упал смертельно раненный. Оторопевшие солдаты вновь воздели руки к небесам и с ужасом смотрели на русского со странной машиной в руках. Так они и были запечатлены на пленке — головорезы с искаженными лицами, кричащие: «Гитлер капут!» Пленные тут же были переданы для конвоирования подоспевшим к месту происшествия советским солдатам.

За бруствером окопа бушует свирепый артиллерийский огонь противника. Через несколько минут эти солдаты пойдут в атаку. С ними рядом повсюду будет «солдатский оператор» Владимир Сущинский





Этот кадр—единственный в своем роде. На горизонте отчетливо видны идущие в атаку танки противника. На переднем плане—наши бронебойщики (снимал В. Сущинский)

В ТАНКОВОМ СРАЖЕНИИ

Наступали танки генерала Крейзера стремительно. Тяжело били пушки, глухо урчали моторы маневрирующих танков. Среди вспышек выстрелов и разрывов, среди дыма и пыли Владимир Сущинский видел в визир своего аппарата неуклонно двигающиеся вперед могучие танки.

Когда на окраине небольшого городка разгорелся ожесточенный бой, Сущинский вышел из танка и, пробежав через пустырь, неотступно следуя за штурмовыми группами мотопехоты, снимал, как шаг за шагом бойцы выбивали сопротивляющихся гитлеровцев из укрепленных домов окраины города. Фашисты отходили, прикрываясь сильным заградительным огнем своей артиллерии. Несколько снарядов разорвалось совсем близко. Упругий вихрь чудовищной силы сбил Сущинского с ног и сильно ударил оземь.

Когда сознание начало возвращаться к нему, сквозь мутную пелену потерявшего краски, потускневшего весеннего дня он увидел далекие руины пылающего городка. Через густой черный дым неестественно быстро бежал маленький диск затемненного солнца. Тяжелые удары разрывов слышались, как сквозь толстый слой ваты. В висках гулко стучала кровь, готовая вырваться из вен.

Оператор различил лица двух автоматчиков, нагнувшихся над ним. И вдруг понял, что они что-то говорят, а он не слышит их. Не ощущая прикосновения их рук, он почувствовал, что его поднимают.

Острая, нестерпимая боль на мгновенье вновь затмила сознание. Очнувшись, Сущинский вспомнил начало боя... «Здесь главный удар танков... других операторов нет... я ранен. Снимать некому...».

И, пытаясь кричать погромче, он приказал автоматчикам нести его вперед, туда, где

на окраине городка шел ожесточенный бой отряда наших танков с яростно сопротивляющимися фашистами.

Необычайно выглядела эта съемка. Среди полуобвалившихся домов и каменных заборов, в облаках пыли и дыма, поддерживаемый двумя автоматчиками, без пилотки, смертельно бледный, стоял Сущинский и, положив свой аппарат на плечо стоявшему перед ним солдату, с величайшим усилием превозмогая боль, снимал взятие нашими танкистами Н-ского населенного пункта. Когда из-за угла дома, скрежеща гусеницами на крутом повороте, промчалась в бой новая группа наших танков, последняя машина на мгновенье затормозила, и появившийся из открытого люка танкист с забинтованной головой, блеснув оскалом зубов на черном, запыленном лице, помахал ему приветственно рукой. Перекрывая гул мотора, танкист закричал:

— Молодец, гвардии оператор!

УДАР С НЕБА

Последние удары по уже разгромленным, но ожесточенно огрызающимся на берегах Черноморья фашистским полчищам.

Четверка «ИЛов», вытянувшись уступом, идет на штурмовку последнего предмостного укрепления гитлеровцев на мысе Херсонес. Владимир Афанасьев видит, как вокруг летящих за ним штурмовиков рвутся зенитные

Это было 22 февраля 1945 года. Шло ожесточенное сражение с немецко-фашистскими оккупантами за польский город Вроцлав. Бой у железнодорожной насыпи. Пулеметчики под огнем противника продвигаются вперед. Это последний кадр, снятый оператором Владимиром Сущинским. Когда он смотрел в визир своего аппарата на этих солдат, разорвался снаряд, и перестало биться сердце бесстрашного оператора. А его съемочная камера засняла этот кадр.



снаряды. Самолет то взмывает, то резко снижается. Вот горизонт провалился вниз, и штурмовики исчезают из поля зрения. Самолет Афанасьева пикирует. Резкие толчки и сильная вибрация корпуса. Это заработали пушки и пулеметы. Самолет делает «горку». Приготовиться! Сейчас нужно снимать.

Теперь перед глазами оператора в дыму разрывов вертикально, стеной встали земля и море. У причалов около Херсонесского маяка колоссальное скопление автомашин, танков, повозок, лошадей. Берег кишит людьми. Идет посадка на корабли, шлюпки, баржи. Сотни зениток прикрывают своим огнем погрузку отступающего противника на транспорты. Видно, как один за другим пикируют штурмовики на зенитные батареи и причалы. Огромные столбы огня и дыма вздымаются к небу.

Афанасьев нажимает пуск своего аппарата и снимает суровую картину справедливого возмездия.

В этот день Владимир Афанасьев еще раз поднимался в воздух. На этот раз он полетел на бомбардировщике. Звено «ПЕ-2» уже четверть часа летело над морем. Далеко внизу волны казались блестящей чешуей, покрывающей ярко освещенное солнцем море. Десятки малых и больших судов, оставляя за собой длинные бело-голубые следы, уходили на запад, к берегам Румынии. Самолеты, не снижаясь, шли все дальше и дальше в море. У них была более важная цель, чем эти катера, переполненные обезумевшими от ужаса фашистскими солдатами. Наконец в дымке появился большой корабль. Он шел на всех парах на запад, густо дымя большими трубами с черно-желтой свастикой. По бокам его шли три сторожевых катера. В наушниках раздалась команда ведущего, на мгновение Афанасьев потерял из виду летящий перед ним самолет. Машина резко скользнула вниз. Корабль как бы остановился на месте и стал быстро увеличиваться в размерах.

Афанасьев отчетливо видел дымки выстрелов зениток и палубу корабля. Еще мгновение, и самолет взмыл вверх. Когда последний самолет, сбросив бомбы, вышел из пике, Афанасьев, улучив момент, поймал в визир вражеский корабль. В тот же момент над кораблем высоко взвилось пламя. Бомбы попали в цель. Эти кадры штурмовки и потопления вражеского корабля, снятые оператором Владимиром Афанасьевым, вошли в картину «Битва за Севастополь».

К ПАРТИЗАНАМ

Отилия Рейзман и Мария Сухова летели в тыл к фашистским войскам снимать боевые действия белорусских партизан.

...Самолет накренился вперед и стал резко снижаться. Маша взглянула на часы: было без пяти минут одиннадцать. Посадка должна была быть не раньше чем через час. Случилось что-нибудь? Одновременно со снижением самолет стал резко разворачиваться вправо. Под плоскостями самолета тускло заблестели воды Западной Двины. Теперь самолет, резко изменив курс и высоту, шел низко над водой, точно следуя течению реки. Дверь в кабину летчиков открылась, и, заслоняя фосфорический свет приборов, вошел штурман. Он жестом подозвал Отилию и Машу и показал через окно вниз.

— Видите костры?

Девушки заметили три яркие точки.

— Это вражеские костры, провокация. Поняли?

Девушки вспомнили рассказы о коварных приемах фашистов, пытающихся перехватить партизанские самолеты, о кровавых расправах с попавшими в плен летчиками и пассажирами. Это им рассказывали летчики «партизанского аэродрома» под Москвой в долгие часы томительного ожидания вылета.

— А вот те, видите, три и два подальше от них—это наши.

Самолет, накренившись, стал делать вираж, держа в центре круга костры. С земли взвилась красная ракета.

— Прыгать не нужно, будем садиться,— сказал инструктор-десантник, сопровождавший девушек-операторов.

Еще один резкий разворот—и самолет, сбавив газ, снизился и пошел на посадку.

При соприкосновении с землей самолет несколько раз резко подбросило, затем он постепенно стал замедлять бег и остановился, не выключая моторов. Экипаж, держа наготове оружие, всматривался в неясные силуэты людей, бегущих от костров. Вот двое из них приблизились к самолету и, показывая вверх, куда-то в небо, сложили над головой руки накрест—знак «выключить моторы». Командир корабля, узнав знакомых работников партизанского аэродрома, заглушил моторы.

На мгновение наступившая тишина вдруг нарушилась грохотом заикающейся пулеметной очереди. Затем послышался близкий гул самолета. На темном небе был ясно виден

силуэт чужого самолета и трассы пуль, несущихся сверху мигающим пунктиром. Партизаны поспешно тушили костры. Отилия и Маша вышли из самолета и недоумевающе смотрели вокруг.

— Возьмите с собой оружие, его в самолете оставлять нельзя. Остальное возьмем потом. Нужно уходить в лес, а то еще зацепит этот фриц...

Операторы пытались протестовать, они хотели взять с собой свои аппараты, пленку, но штурман их успокоил:

— Да не возьмет никто ваши аппараты. Тут хоть груды золота клади—не возьмут. А вот если новенький автомат—дело другое, мигом сменяют на старую рухлядь, а то и вовсе унесут.

Маша и Отилия, спотыкаясь, шли за инструктором, поглядывая на кружащийся над их головами «мессер».

Когда вошли в лес, стало ясно, что здесь уже давно ждали их прилета. По глубоко протоптанной в снегу тропинке подошли к землянке. Здесь, среди раненых партизан, которые должны были быть отправлены обратным рейсом на Большую землю, Маша Сухова встретила знакомого ей еще по первому прилету к партизанам Героя Советского Союза Маньковича. Он очень обрадовался неожиданной встрече и огорченно рассказал, что его «насильно» отправляют на Большую землю лечиться.

Дело с переходом в партизанский район к месту назначения упрощалось. Туда возвращался ординарец Маньковича—Лукич. Среди темного, безмолвного леса белела хорошо накатанная дорога. Сани скользили легко и бесшумно. Отилия и Маша закутались в тулупы и, держа на всякий случай наготове автоматы, всматривались по сторонам в черную стену гигантских сосен. Вот он—партизанский край, партизанская зеленая крепость—бесконечные дремучие белорусские леса, одно упоминание о которых наводит смертельный страх на фашистов.

— Ну как, Лукич, далеко тут гитлеровцы? не удержавшись, спросила Отилия.

— Далече, верст пять будет.

«Ничего себе далече—верст пять»,—подумали девушки, глядя на совсем не воинственного с виду, пожилого Лукича.

Уже светало, когда лес внезапно кончился, и они, въехав в небольшую деревню, остановились у одной из первых хат. Это был «партизанский дом». Здесь останавливались на день партизаны, едущие в район действий бригады Героя Советского Союза Титкова.

Все взрослые члены семьи, жившей в этом доме, партизанили. Хозяйка—женщина лет сорока пяти, приветливая и внимательная, устраивала днем на отдых проезжих партизан, кормила, поила и отправляла их в далекий путь.

Когда сели завтракать вместе с выздоравливающими партизанами, ждущими оказии, чтобы вернуться в свой отряд, начались бесконечные расспросы: как в Москве, что говорят о новом наступлении, что показывают в кинотеатрах и многое другое. На операторов смотрели с благоговением, ведь они только вчера ходили по московским улицам, дышали воздухом Москвы!

В бригаде Титкова очень хотели, чтобы операторы остались и снимали у них. Но, выполняя приказ Главного партизанского штаба, им дали для сопровождения пятьдесят автоматчиков и, пожелав удачи, проводили в путь. Теперь нужно было пробираться через территорию, занятую гитлеровцами, пересечь железную дорогу Пирятин—Усманская и проникнуть в район действий отряда Героя Советского Союза Лобанка.

Шли пешком. Партизаны распределили между собой груз операторов—пленку, аппаратуру и продукты. Путь был трудный, через занесенные снегом леса и болота. Приходилось то и дело укрываться в чаще от вражеской авиации. На четырнадцатый день похода, небольшой отряд подошел к наиболее ответственному участку пути—железной дороге Пирятин—Усманская. Здесь, под самым носом у врага, надлежало перейти железнодорожное полотно и скрыться в лесу, который чернел в километре от насыпи. Это была граница партизанских отрядов.

В первую ночь им не повезло. Когда стемнело и все было готово для броска через железную дорогу, вдруг тучи, повисшие над лесом еще с полудня, внезапно рассеялись и яркий лунный свет озарил покрытое снегом поле между лесом и железнодорожной насыпью. С укрепленных фашистских блокпостов полотно железной дороги было видно на большом расстоянии и свободно простреливалось. Операторы слышали, как, постукивая на стыках, ходила мимо опушки, где они прятались, патрульная дрезина. Еще один томительный день в наскоро устроенном зимнем лесном биваке... Вторая ночь была как нельзя более подходящей для предстоящей операции:

густой туман окутал все вокруг. Линию переходили в пятистах метрах от фашистского блокпоста. Было слышно, как перекликались часовые и лаяли сторожевые собаки.

Вскоре из виду исчезла насыпь и стоящие на ней партизаны, которые остались, чтобы убедиться, что операторы благополучно достигли леса. Маша, Отилия и Лукич, тяжело нагруженные оружием и аппаратурой, медленно приближались к опушке леса своего партизанского района.

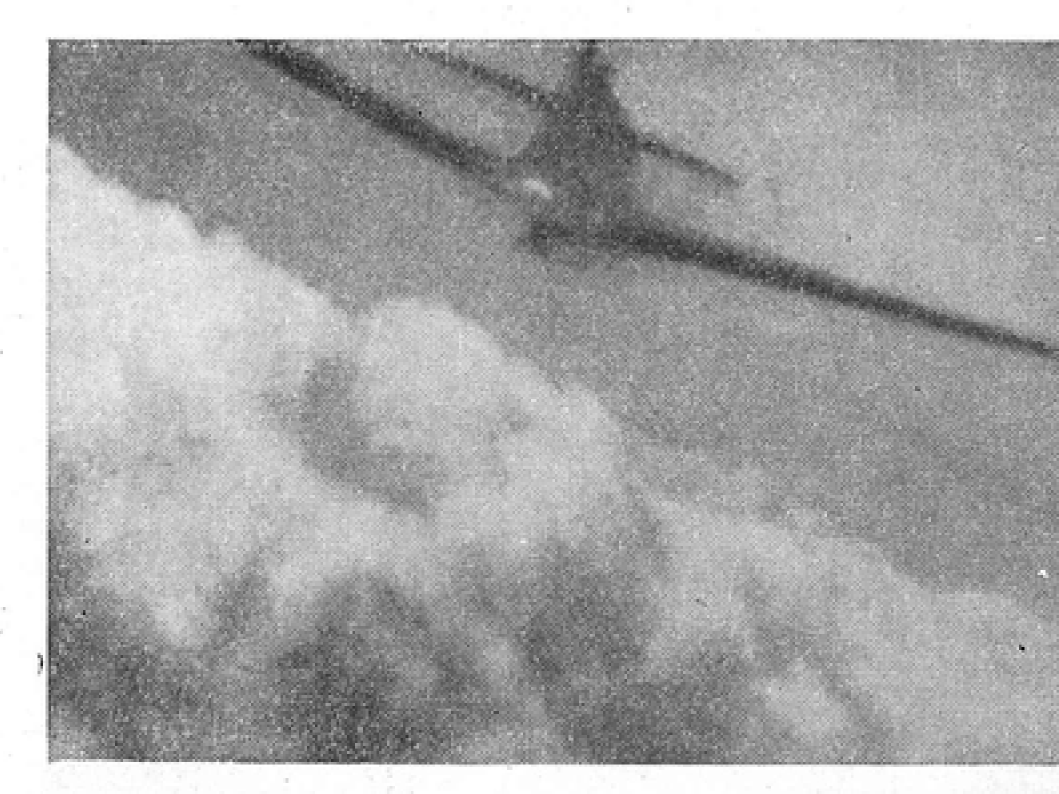
В канун Нового года, уже под вечер, утомленные пятнадцатидневным трудным маршем по лесам, операторы прибыли в штаб Героя Советского Союза Лобанка. Несмотря на усталость, они присутствовали на большом праздничном самодеятельном концерте в качестве... главных новогодних подарков из Москвы. Партизаны рассуждали так: если из самой Москвы прислали к ним операторов, значит там считают, что есть за что их снимать, а этим все сказано.

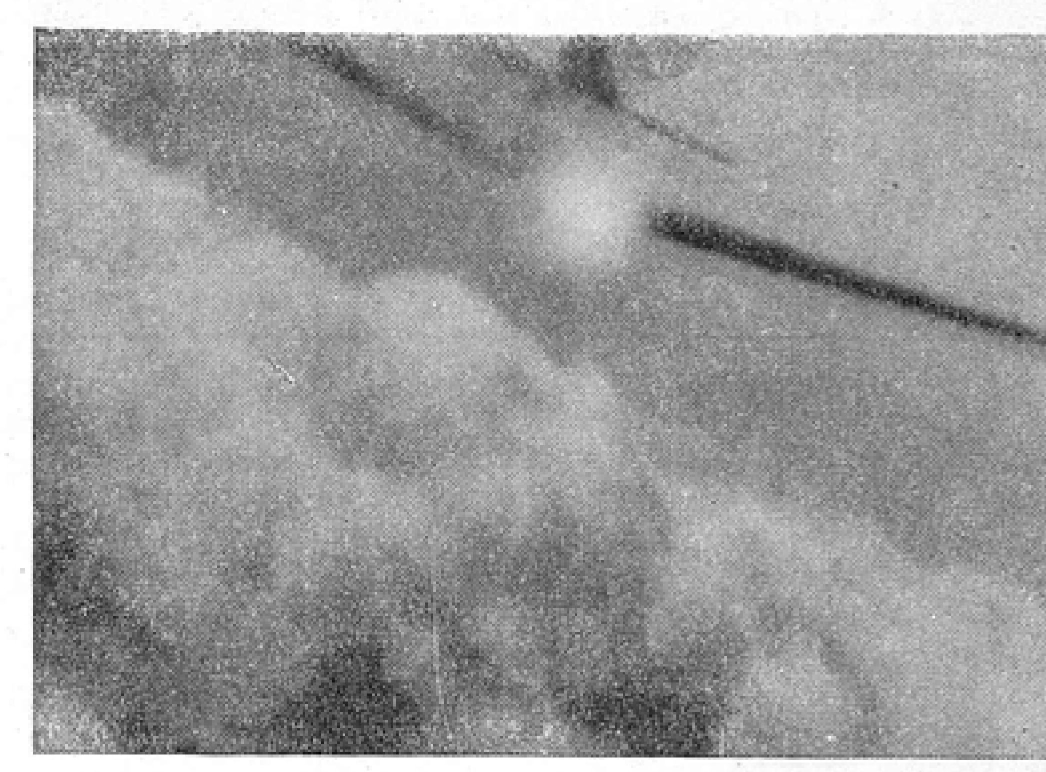
БУДНИ ПАРТИЗАНСКОГО ОПЕРАТОРА

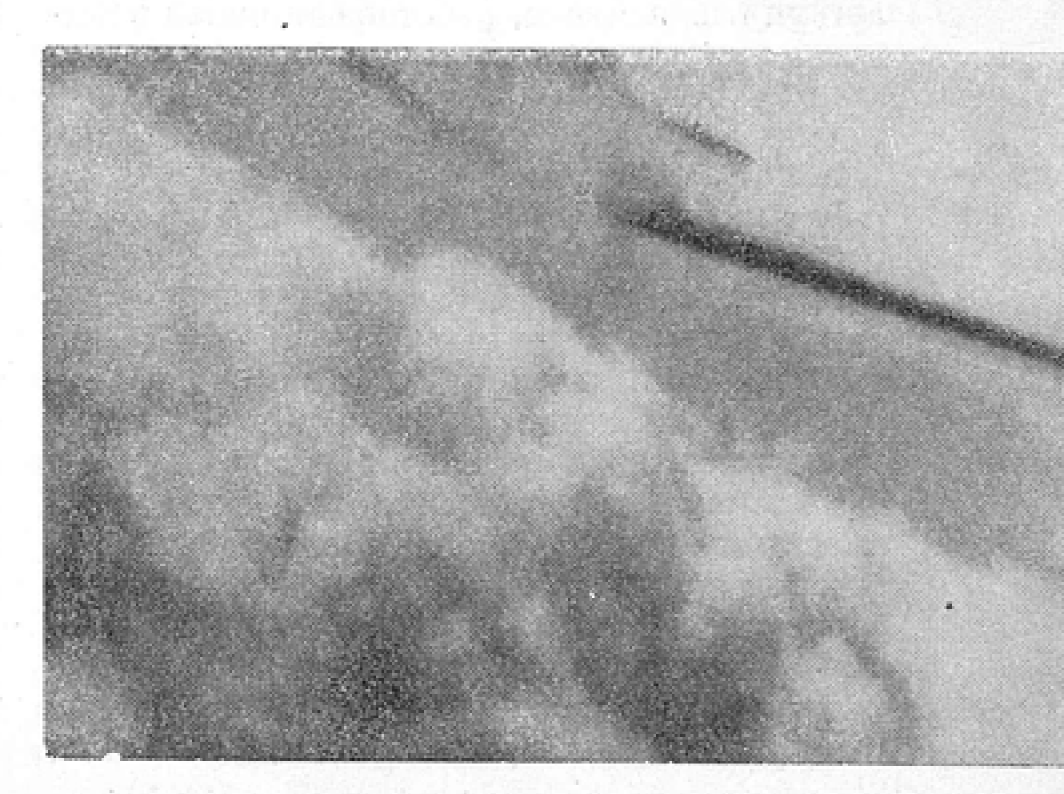
И начались будни партизанских операторов.

Для съемок приходилось ходить на «периферию» партизанского района. Однажды в одном из прифронтовых партизанских сел операторы сняли необычайный эпизод: из операции в районе, занятом врагами, вернулся большой отряд партизан-диверсантов и привел, а в известной мере и принес... пятьдесят маленьких советских детей.

Гомельский детский дом находился на даче далеко за городом, когда фашисты внезапно заняли Гомель. После долгих скитаний детдом вернулся в занятый врагами город и приютился в заброшенном маленьком домике. Воспитатели и врачи, оберегая детей, пошли на хитрость. Они сказали, что в детдоме эпидемия кори и дифтерита. Но вскоре все выяснилось, и одураченные фашисты решили наверстать потерянное: они превратили детдом в экспериментальную лабораторию. На



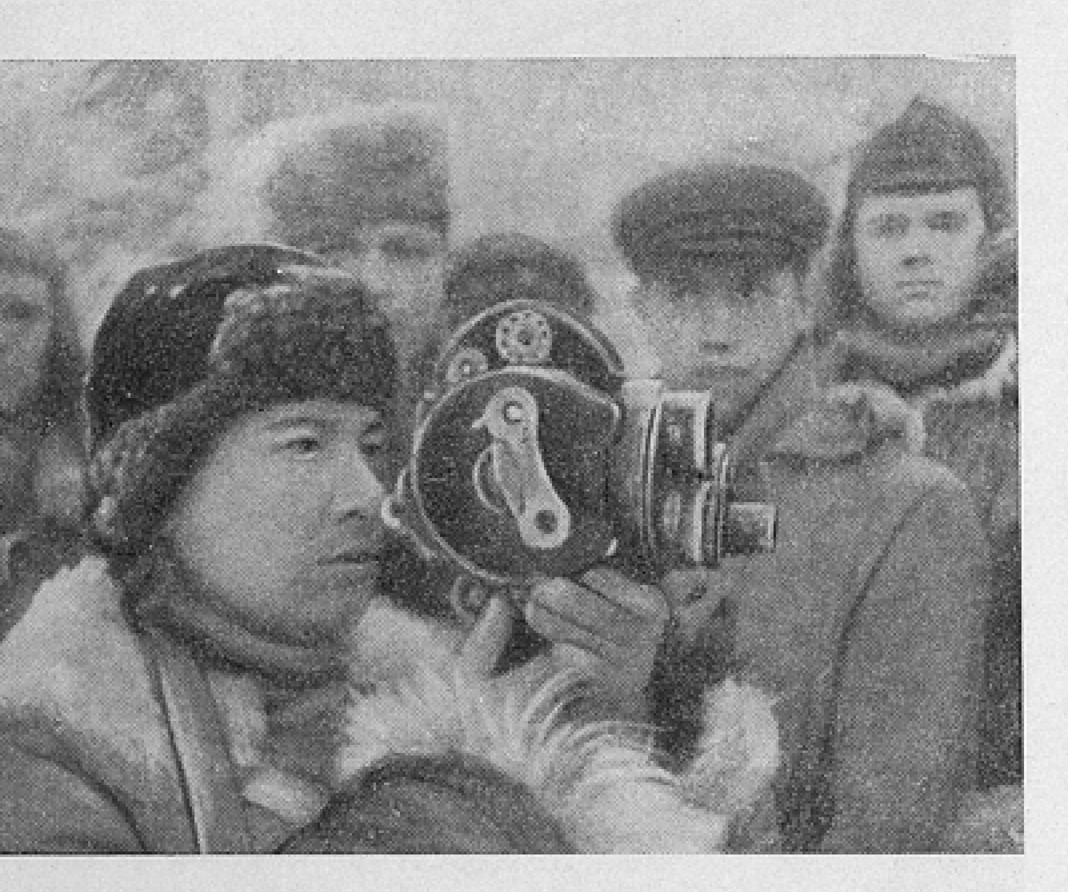






Это редчайшие кинокадры.

Высоко над облаками—воздушный бой. Вот, наконец, в визире советского «асса» фашистский истребитель. Летчик нажимает гашетку—и огонь обрушивается на врага, автоматически начинает снимать маленький киноаппарат, установленный в плоскости самолета. Летит снаряд (фото I), попадание (фото II), фашистскому стервятнику конец! (фото III)



«Наш оператор» — так называли белорусские партизаны Марию Сухову. Она прошла с ними большой и трудный путь и героически погибла в бою с немецко-фашистскими оккупантами

беззащитных детях проверяли действие ядов, прививали им заразные болезни, брали кровь для переливания в таком количестве, что дети умирали.

Когда советские войска приблизились к Гомелю, эсэсовцы, заметая следы своих злодеяний, увезли оставшихся в живых детей в одно из близлежащих сел, заперли в школе и подвезли горючее, чтобы сжечь их. Восьмидесятилетняя бабка Алена, работавшая няней в детдоме, с риском для жизни дала знать партизанам о грозящей детям опасности. Быстрый и смелый налет партизанского отряда спас детей от неминуемой гибели.

Вот исхудалые, изможденные дети на руках у своих спасителей двигаются мимо снимающих их операторов, боязливо оглядываясь назад, туда, где еще слышны выстрелы партизан, прикрывающих отход отряда.

Вскоре партизанские летчики перебросили детей через линию фронта. Один из летчиков рассказывал потом операторам, как «мессершмидт» подбил и зажег его «ПО-2», на котором он вез через линию фронта мальчика и девочку лет пяти. Раненый летчик с огромным напряжением воли посадил горящий самолет и потерял сознание. Очнувшись, он увидел красное от напряжения лицо мальчика, тащившего его в сторону от горящего самолета. В нескольких метрах от них сидела на траве и горько плакала перепуганная девочка. К счастью, самолет приземлился на нашей территории.

НА БОЕВОМ ПОСТУ

Весной 1944 года, пятясь под ударами Советской Армии, фашистские войска пытались очистить свой тыл от партизанских отрядов. Против белорусских партизан было брошено около пяти дивизий и несколько крупных отрядов эсэсовцев—всего более 70 тысяч человек, 200 пушек, 136 танков и значительные силы авиации. Фашисты пытались окружить и уничтожить партизанские отряды Героя Советского Союза Лобанка.

Зная повадку фашистов, партизаны уводили из оставляемых районов все население. Этот огромный обоз тяжело страдал от воздушных налетов. Гитлеровцы сумели замкнуть кольцо, но в жестоком и кровопролитном бою партизаны прорвали окружение, вышли в новый район и начали наводить здесь свои порядки, от которых не спалось по ночам фашистским комендантам даже в самых укрепленных опорных пунктах. Да и в «очищенном» от партизан районе через два-три дня начались диверсии, налеты на фашистские отряды, уничтожение мостов, железнодорожного полотна, средств связи.

4—5 мая основные силы партизан сконцентрировались в редком кочковатом лесу, в двух километрах от железнодорожной насыпи, где укрепился большой отряд гитлеровцев. Партизан отделяло от насыпи открытое болотистое поле. Уже два дня здесь кипел кровопролитный бой, и много славных белорусских партизан пали смертью храбрых. Фашистская авиация, непрерывно бомбившая и обстреливавшая партизан, погубила тысячи женщин и детей, находившихся в тылу партизанских бригад.

Во время одной из атак боец, носивший пленку и аппарат Маши Суховой, в панике бросил все на поле боя. В тот же день он был опозорен перед строем бригады и наказан по всей строгости партизанских законов.

На открытом поле перед позициями царила смерть. Маша, несмотря на все уговоры друзей, пошла туда искать свой аппарат. «Какой же я оператор без аппарата?!»—говорила она. Велика была радость ее друзей, когда Маша с аппаратом в руках перелезла через бруствер окопа.

— Чуть было не заплуталась. Аппарат искала долго, обошла все поле, а когда нашла, не могла понять, откуда стреляют фашисты, откуда—свои... Командира роты, что вчера пошел в атаку, видела среди кустов в ложбинке... лежит убитый... и еще тот, молодой, что недавно прибыл в отряд...

Рано на рассвете партизаны бросились в последнюю решительную атаку на изрыгающую огонь насыпь. В небо взвились осветительные ракеты и озарили своим белым дрожащим светом залегших на мгновение партизан. Вдруг в ярком свете ракет появились, как видение, три белые лошади, убежавшие из партизанского обоза. Они, обезумев от страха и яркого света, вихрем понеслись на позиции врага. Огонь на мгновение прекратился. Фашисты опешили от внезапного фантастического видения. Партизаны воспользовались замешательством и скатились в ложбинку, защитившую их от огня.

Ожесточенная перестрелка шла до утра. Когда партизаны, подошедшие уже к самой насыпи, бросились в атаку и опрокинули противника, пала смертью храбрых находившаяся в рядах атакующих Маша Сухова.

Ее последними словами были: «Возьмите мой аппарат и пленку и доставьте в Москву»...

Так 5 мая 1944 года в ожесточенном бою с фашистскими оккупантами героически погибла, выполняя свой долг перед Родиной, замечательная советская девушка, член большевистской партии Мария Сухова, за свою короткую жизнь прошедшая путь от уборщицы в лаборатории студии до выдающегося советского кинооператора.

Отважные партизаны Белоруссии с гордостью называли ее «наш партизанский оператор», считали ее полноправным членом своей боевой семьи. Снятый Марией Суховой материал бесценен.

БОЕЦ С ДВУМЯ АВТОМАТАМИ

В ненастную февральскую ночь 1943 года операторы Семен Школьников и Николай Быков на двух самолетах «ПР-5», нагруженных до отказа боеприпасами и оружием, вылетели в партизанский отряд майора Штрахова, действовавший в районе Себеж—Идрица.

Это были первые месяцы фронтовой работы одного из выдающихся операторов Отечественной войны—Николая Владимировича Быкова, человека необычайной отваги, мастера фронтового репортажа. Он и его боевой друг Школьников избрали трудный путь—снимали почти исключительно в боевой обстановке только самое главное и острое.

Они сумели заснять ряд интересных моментов в боевой работе партизан. Взрыв железнодорожного эшелона на дороге Себеж—Идрица, уничтожение партизанами важного моста и другие эпизоды вошли потом в документальный фильм о партизанах и в выпуски киножурнала.

Снимая быт партизан, Школьников и Быков находили яркие, выразительные детали. Вот сидит девушка-партизанка и штопает носки; когда она заканчивает работу, мы видим, что «грибком» для штопки служит... граната. Вот другая партизанка в белом платочке, в типично крестьянском платье, повязав пестрый передничек, доит корову,—аппарат меняет точку съемки, и мы видим на боку «доярки» тяжелый пистолет «ТТ».

Школьников часто помогал партизанам, используя свои знания артиллериста. Мастерил, например, в свободные от съемки часы «партизанские зенитки»: в пень вбивался стержень, на котором вращалось обычное колесо, на колесе устанавливались противотанковое ружье или ручной пулемет.

У Школьникова и Быкова было одно твердое правило, неуклонное выполнение которого особенно высоко подняло в глазах партизан военных кинокорреспондентов. Когда по условиям погоды, времени дня или иным обстоятельствам съемка была невозможна, ординарцы, приняв из рук операторов киноаппараты, вручали им автоматы и гранаты. Отвага Быкова и опыт и боевая закалка Школьникова делали их для партизан желанными товарищами в засаде, разведке и в бою.

В дни ожесточенных боев с карательными отрядами и эсэсовскими батальонами Школьников находился в партизанском полку, которым командовал полковник Садчиков. Когда было решено прорвать линию немцев, укрепившихся на шоссейной дороге, Школьников на рассвете пошел в атаку с первой цепью партизан.

Только двадцать два партизана из этого отряда собрались после атаки в придорожном лесу. Голодные и обессиленные, пришли они в отряд Героя Советского Союза Лобанка. Здесь Школьников встретил Отилию Рейзман. Им предложили переправиться через линию фронта—они отказались, а Школьников еще нашел

силы отправиться с группой партизан на выполнение задания и доснять свои последние 150 метров пленки. Только после категорического приказания начальника штаба Героя Советского Союза Мачульского, захватив свою аппаратуру и снятую пленку, Школьников и Рейзман ушли из опасной зоны.

У ЮГОСЛАВСКИХ ДРУЗЕЙ

В тихую июльскую ночь с аэродрома близ Винницы поднялся самолет. На борту двухмоторного скоростного бомбардировщика, управляемого Героем Советского Союза Агамировым, летели к югославским партизанам операторы Владимир Ешурин и Виктор Муромцев.

Операторы познакомились, как это часто бывает на войне, в день вылета с аэродрома. Это были военные операторы разных поколений.

Владимир Ешурин начал свою работу в качестве военного кинокорреспондента в Абиссинии, где он впервые увидел звериный лик фашизма. С первых дней Отечественной войны Ешурин возглавлял одну из фронтовых групп на юге, снимавшую боевые операции наших войск. Его съемки уличных боев в Тернополе (совместно с Н. Быковым) являлись лучшими в то время съемками боев в большом населенном пункте. Кинокорреспонденты находились в боевых порядках войск.

Подполковнику Ешурину приходилось не только менять камеру на автомат, но в суровые дни менять и профессию. Так, в маленьком донбасском городке Славянске тяжело раненный командир полка передал командование полком подполковнику Владимиру Ешурину. За стойкость и мужество начальник киногруппы, исполнявший обязанности командира полка, Владимир Ешурин был награжден орденом Красного Знамени.

А Муромцев был совсем еще юноша—худощавый, стройный и хрупкий на вид, с задумчивыми голубыми глазами, с мягкими светлыми волосами, зачесанными назад,—вчера еще студент киноинститута, теперь бывалый и отважный кинокорреспондент.

...Самолет ложится в вираж и делает большой круг. Летчик оборачивается к операторам.

«Приготовиться!»—скорее угадывают, чем слышат они приказ командира корабля. Бортмеханик открывает нижний люк. Ешурин должен прыгать первым. Он с большим трудом протискивается в темное отверстие люка. Сильные, упругие струи воздуха прижимают его к фюзеляжу самолета Не очень вежливый, но крайне необходимый удар ноги бортмеханика—и парашютист летит камнем в сизую лунную дымку. Когда парашют раскрылся, Ешурин увидел под собой темные контуры гор, покрытых лесом. Самолет гудел где-то высоко над головой—он делал второй заход для прыжка Муромцева, а потом сделает еще два, чтобы сбросить грузовые парашюты с аппаратурой, пленкой и запасом продуктов.

Вот и земля. Ешурина больно ударило о сосну. Тишина, удивительная тишина после многочасового гула мощных моторов, только где-то в кустах трещат цикады.

Недолгое блуждание в темноте и первое сербское слово: «Кой?» («Кто такой?»). Два партизана с винтовками наперевес подошли к Ешурину.

Как выяснилось позже, Муромцева отнесло за десять километров от того места, где приземлился Ешурин. К счастью, и он попал на территорию партизанского отряда, а не к фашистам, рыскавшим в ближайших долинах. Приземлился Виктор Муромцев тоже с трудностями: его несколько раз сильно ударило о выступы скал, а потом, когда несущая сила парашюта была погашена, он покатился в темноту по крутому склону, больно изодрав тело о скалы и ветки кустов. Он с большим трудом выбрался из ущелья.

На скалистом крутом склоне горы Муромцев увидел несколько хижин. Он подошел к первой из них и постучался. Трудно описать ту заботу и ласку, с которой горцы встретили русского юношу. Старуха-хозяйка со слезами на глазах, подперев голову рукою, точь-в-точь как какая-нибудь русская бабушка, причитая, говорила, что наконец бог смилостивился над их бедным домом и послал им русского гостя из самой Москвы.

Обмыв и перевязав бесчисленные ссадины и царапины, Муромцев вскоре заснул тяжелым и тревожным сном. Когда он проснулся, то увидел безмолвно сидящих на лавках, на полу, у двери и вокруг кровати, на которой он спал, югославских крестьян. Они уже несколько часов терпеливо ждали, когда проснется их дорогой гость, упавший прямо с полночного неба, рассматривали его обмундирование, оружие, погоны с тремя маленькими

звездочками старшего лейтенанта. Начались бесконечные расспросы: как жизнь в Москве? Много ли техники и оружия у Красной Армии? Далеко ли советские войска от югославской границы? Они говорили на разных языках, но понимали друг друга—эти мужественные сербские крестьяне-партизаны и русский офицер. Они были братьями.

Вскоре высланные на поиски Ешурина партизаны обнаружили в горах грузовые парашюты с аппаратурой и пленкой. Груз почти не пострадал, несмотря на то, что парашюты упали среди скал.

Ешурин и Муромцев вскоре расстались. Ешурин снимал боевые операции против фашистов и четников. Он шел бесконечными горными тропами в тылу противника, снимал безжалостное уничтожение гитлеровской авиацией югославских городов и деревень. Много сотен километров с боями прошли по тылам противника отряды партизан, и с ними повсюду следовал советский военный кинокорреспондент Владимир Ешурин.

Если извилистый путь югославских партизан, с которыми шел Владимир Ешурин, тянулся на восток, к границам Болгарии, откуда шли на выручку советские войска, то путь Виктора Муромцева уходил от места высадки в горную часть Югославии через хребты Герцеговины и Черногории, к побережью Адриатического моря. Обладая внимательным и острым взглядом журналиста, этот наредкость талантливый юноша всегда горячо воспринимал происходящие на его глазах события и как бы слил всю свою работу и жизнь с делом благородной борьбы братского народа за свою независимость. Комсомолец Виктор Муромцев считал своим гражданским долгом выступать на митингах перед освобожденным населением городов. Люди с величайшим вниманием и волнением слушали его и, улавливая в знакомых русских словах призыв к вечной дружбе, бурно аплодировали ему.

Муромцев и Ешурин встретились в последний раз в памятные дни освобождения советскими войсками столицы Югославии—Белграда. Ешурин вспоминает трогательную встречу с первыми советскими операторами, вошедшими в город с войсками,—Грачевым и Рогачевским. С каким интересом они рассказывали друг другу о виденном и пережитом за эти годы!

30 апреля, за несколько дней до окончания войны, на подступах к Триесту разгорелся ожесточенный танковый бой. В разгаре боя у Муромцева кончилась пленка, и он, соскочив с башни танка, откуда снимал бой, побежал через открытое поле к своей машине, стоящей в овраге. Командир части, заметив бегущего мимо оператора, встревоженно окликнул его:

—Куда ты, Муромцев?

— Я сейчас—возьму в машине пленку!..

Муромцев бежал через простреливаемое противником поле по-мальчишески легко и быстро.

Снаряд разорвался совсем рядом, и по обагренной кровью траве покатилась маленькая алюминиевая коробочка со снятой только что пленкой...

Это была последняя тяжелая потеря отряда советских кинооператоров.

...И вот, как в любой боевой части, в маленьком отряде партизанских операторов перекличка:

— Гусев!—Я!

— Школьников!—Я!

— Фролов!—Я!

— Писарев!—Пал смертью храбрых на полях Белоруссии!



Оператор Виктор Муромцев. Он и Владимир Ешурин в одну из летних ночей 1944 года приземлились на парашютах в расположении отрядов югославских партизан

Снимая героические эпизоды освободительной борьбы югославского народа, В. Муромцев дошел до границы Албании. В этих кадрах запечатлены баррикадный бой в Тиране и вступление албанских воинов в освобожденную Тирану

— Фроленко!—Я!
— Быков!—Пал смертью храбрых при штурме Бреслау!
— Касаткин!—Я!
— Ешурин!—Я!
— Муромцев!—Пал смертью храбрых в боях за Триест!
— Глидер!—Я!
— Эйберг!—Я!
— Дементьев!—Я!
— Высоцкий!—Пал смертью храбрых в брянских лесах!
— Запорожский!—Я!
— Вакар!—Пал смертью храбрых в боях на Карпатах!
— Авербах!—Пал смертью храбрых на Калининщине!
— Рейзман!—Я!
— Сухова!—Пала смертью храбрых на полях Белоруссии!

В БУДАПЕШТЕ

1945 год. Уже много недель идет ожесточенное сражение с гитлеровцами в Будапеште.

Штурмовые отряды советской пехоты упорно продвигаются вперед, к центру города, где за пятиметровыми каменными баррикадами, глубоко зарывшись в землю, бешено огрызаются отборные фашистские дивизии, надеясь на помощь, обещанную Гитлером.

На «втором этаже», над облаками, непрерывно идут воздушные бои. Маленькие «ЯКи», вдруг срываясь с высоты, обрушиваются на вынырнувшие из-за облаков фашистские самолеты. Где-то совсем высоко в смертельной карусели кружатся «фокке-вульфы» и «Лавочкины».

Советское Главное командование, щадя мирное население и желая спасти от разрушения старинный город, дало приказ военно-воздушным силам не применять над территорией Будапешта бомбардировщиков. Только «ИЛы»—пехотинцы воздуха—громят врага, обрушиваясь на его укрепления и огневые позиции.

В те дни, учитывая особую важность съемок будапештской операции, в помощь киногруппам второго и третьего Украинских фронтов была направлена киногруппа Черноморского флота и часть киногруппы ВВС. Сюда же прибыл режиссер будущего фильма В. Беляев.

Широкий масштаб будапештской операции, напряженная борьба с большими силами противника в районе озера Балатон и у города Естергом, особенности, связанные со съемкой ожесточенных уличных боев в большом городе, вызвали необходимость заново продумать тактику съемок боевых действий, впервые применить согласованное, общее оперативное и художественное руководство съемками большого масштаба. Эта работа была как бы обобщением всего предыдущего опыта операторов в более совершенной форме и больших масштабах.

Совместные усилия четырех фронтовых групп направлены на съемку событий в Будапеште и на его подступах. В результате съемок должен быть создан фильм «Будапешт»—фильм о превосходстве нашего военного искусства и о беспримерном героизме наших воинов.

Перед группой стояла сложная задача—съемка большого события, разворачивающегося подчас неожиданными путями, претерпевающего внезапные повороты. Имея предварительный план фильма, нужно было, внимательно наблюдая за событиями, корректировать предварительные намерения, находить новые выразительные кадры будущего фильма. Руководители съемок должны были ежедневно бывать на основных участках боевых операций, наблюдать события, решать на месте оперативные и творческие вопросы. Нисколько не умаляя инициативы самих операторов, которая, безусловно, является решающим моментом в любой хроникальной съемке, нужно было подсказать им не только желаемый характер снимаемого материала и содержание его, но по возможности и конкретное место события, выразительные детали и т. д.

В небольшом переулке, выходящем на улицу Юллей, разместилась передовая штаб-квартира киногруппы. В другом конце этой улицы стояли гитлеровские пушки и минометы, день и ночь обстреливающие передний край, который проходил неподалеку от домика киногруппы.

Такое расквартирование «командного пункта» киногруппы определяло весь стиль работы. Операторы жили на территории боевых участков. «Выезд на съемку» в большинстве случаев был понятием условным: оператор брал в руки аппарат и через несколько минут ходьбы оказывался на переднем крае. Таким образом, находясь в подразделении, оператор не только был всегда вместе с солдатами и офицерами и отлично ориентировался в происхо-

дящих событиях, но и приобретал ту особую ориентировку на своем участке, которая дается только «старожилам» этой позиции. Он уже знал все детали обстановки: простреливаемые участки, удобные точки наблюдения и съемки, повадки противника и т. д. Благодаря этому, например, А. Фролов в первые дни боев за город сумел снять отличный эпизод разгрома фашистского дота.

Дело было так. Бои шли на южной окраине Пешта, в районе кабельного завода «Сименс». Главный корпус завода был захвачен батальоном, в котором с начала операции снимал Александр Фролов. Территория завода была обнесена полутораметровой бетонной стеной, за ней на большом пустыре стоял фашистский дот, огонь которого преграждал путь вперед. Удобной позиции для обстрела дота артиллерией не было. Тогда солдаты подтащили на руках батальонную пушку и, быстро пробив в стене бойницу и через нее наведя на дот орудие, несколькими выстрелами разнесли его в прах. Для того чтобы выразительно снять эту операцию, нужно было захватить в поле зрения и наших солдат с пушкой, и бетонную стену, и дот. Быстро найти точку съемки, пригодную для этого и относительно безопасную, можно было только человеку, достаточно «обжившему» эту позицию...

...К середине января у нас накопился достаточно последовательный и всесторонний материал боев за Будапешт. Этот материал нужно было отправлять в Москву. Но у нас не хватало весьма существенного куска—Дуная с трагической картиной взорванных будапештских мостов. Из-за дымки и значительной высоты, на которой приходилось летать нашим самолетам, воздушная съемка не дала бы необходимых результатов. Да и в такой съемке нет основного—элемента осязаемой достоверности. Нужно было, чтобы зрители видели, что наши бойцы стоят на набережной Дуная. Но, чтобы снять воды Дуная, надо подойти или подползти к самому краю набережной, затем встать во весь рост, чтобы в поле зрения объектива попали взорванные мосты и вода.

А сделать это очень трудно: гитлеровские снайперы с противоположного берега зорко следят за набережной. Но этот материал был нужен, и оператор Юлий Кун отправился на съемку.

Из окон домов на противоположном берегу Дуная вспыхивают огоньки выстрелов. Минометные и артиллерийские батареи противника, расположенные на возвышенностях Буды, ведут методический обстрел Пешта. Наши бойцы, только что занявшие первые рубежи в переулках и на улицах, выходящих к Дунаю у большого старинного здания парламента, устраиваются, оборудуя огневые точки. Кун подошел к углу дома и из-за поваленной бетонной афишной тумбы стал наблюдать за набережной. Изредка над головой, сверля воздух, летели мины. Кун приготовил аппарат и неторопливо вышел на асфальт набережной. Кругом ни души. Чугунное кружево перил, изорванное в клочья, повисло над водой. Вдали в дымке—ажурные контуры искалеченных мостов. Несмотря на близкую канонаду, здесь какая-то особенная тишина...



Оператор Ю. Кун на съемках уличных боев в Будапеште

Мерно жужжит киноаппарат. Общий план снят. Теперь нужно подойти еще ближе, к самой воде, снять свинцовый, покрытый плавающими льдинами Дунай. Кун снимает пустую набережную и застывшую вереницу подбитых вражеских танков.

— Товарищ капитан!

Кун оглядывается. Автоматчик в маскировочном костюме предостерегающе показывает на противоположный берег. Гитлеровцы заметили одинокую фигуру на набережной и начали охоту. Но из соседнего двора, откуда только что показался автоматчик, урча, понеслись за реку мины. Кун ясно видел их разрывы на противоположной набережной. Удачно использованная пауза, по-видимому, кончилась. Надо уходить.

Быстро перебегая от одного укрытия к другому, Кун добрался до подбитых фашистских танков. Теперь он шел под их прикрытием, читая на броне грозные девизы и рассматривая крикливые, сумасбродные эмблемы.

ХОРОШИЙ СЮЖЕТ

Перекресток будапештских улиц. Компактной массой темнеют мрачные корпуса старых казарм. Здесь засели эсэсовцы. Они поливают огнем ближайшие улицы, делая невозможной связь с нашими прорвавшимися вперед штурмовыми отрядами.

Быстрые тени скользнули по крышам домов. Неистово загрохотали немецкие зенитки. Из-за высокого гребня крыш вынырнули четыре «ИЛа», и огненные струи впились в толстые стены казарм. Град осколков от зенитных снарядов сыплется на головы наших солдат, лежащих в наскоро вырытых окопах в нескольких десятках метров от старинного здания с высокой башней с часами. Из пролома стены выбегают худощавый моряк с погонами майора и еще два офицера. Лежащие в окопах бойцы кричат:

— Ложись! Ложись! Бьют снайперы!

Три офицера быстро прячутся за разбитый танк, стоящий на полпути к старинному зданию с башней. Моряк с погонами майора— режиссер фильма «Будапешт» В. Беляев. Он сегодня выехал на съемку с молодым фронтовым оператором Левоном Аристокесовым и его ассистентом Кириллом Деревянко.

— Перебегайте по-одному!—командует Беляев.

Первым бежит, держа аппарат на весу и комично придерживая очки, Деревянко. Следом за ним бежит Аристокесов. Пулеметная очередь, взметнув пыль на мостовой, зацокала по броне танка. Выдержав паузу, перебегает Беляев.

Теперь они, осторожно ступая, поднимаются по шатким ступеням башни. Здесь темно. Медленно, один за другим, идут по лестнице наверх. Яркий свет освещает последний марш лестницы. Низко сгибаясь, Беляев и операторы через маленькую дверь входят в большое и светлое помещение, одна стена которого—причудливая решетка—представляет собой огромный циферблат башенных часов. Стекло разбито, и сюда, на высоту десяти этажей, ветер доносит запах гари и звуки канонады. Дунай и огромный город в дыму и пожарищах ясно видны сквозь огромный циферблат часов с безжизненно опущенными вниз стрелками. Последние часы боев в Будапеште. Этот выразительный и символический кадр снимает Л. Аристокесов.

Воспользовавшись высотой и большим обзором, нужно снять общие планы Будапешта. Деревянко и Аристокесов приспосабливаются у самого края, прислонившись к «оправе» часов.

Гитлеровцы, по-видимому, заметили людей на башне. Пули зацокали по железной крыше. Деревянко выпустил из рук аппарат и схватился за голову. Из-под прижатой к глазам ладони потекла тонкая струйка крови. Пуля сбила с Деревянко очки, осколок стекла исцарапал лоб. Аристокесов оттаскивает его в безопасное место. Деревянко, близоруко щурясь, растерянно улыбается.

— Вот, если бы потерял равновесие, загремел бы с башни,—говорит он, едва переводя дух.

Его за руку, как слепого, ведут по крутой лестнице вниз. Снова стрельба и перебежки. Деревянко перебегает площадь, держась, как ребенок, за руку Аристокесова.

— На сегодня довольно,—говорит Беляев.— Правда, мало, но зато хорошо.

●

Еще на светлеющем холодном небе мерцали последние звезды, когда «Щ-2», сделав круг над Будапештом, лег курсом на запад. Операторы направлялись на Первый Белорусский фронт, киногруппа которого должна была стать «флагманской» и являться центром руководства съемками огромного события, завершающего Отечественную войну,—взятия Берлина.

Операторы летели с фронта на фронт...

Александр Лемберг

ГОРДОСТЬ СОВЕТСКОГО НАРОДА

(Из воспоминаний оператора)

Как величественна Красная площадь в дни военных парадов! Сводный духовой оркестр из тысячи музыкантов сопровождает стройные ряды наших войск, вооруженных превосходной техникой. Вот она—Советская Армия, гордость Родины, гордость социалистических стран, гордость трудящихся всего мира.

Проходит армия, защищающая мир во всем мире.

Десятки операторов на заранее предусмотренных точках своими чудесными кинокамерами фиксируют на пленке величественный парад.

Как далеко мы шагнули за сорок лет Советской власти! Чтобы все это по-настоящему оценить, надо заглянуть в прошлое...

1919 год. День всевобуча, один из первых воинских парадов.

За несколько дней до парада началась подготовка к съемкам. В то время основная группа кинооператоров, снимавших хронику, состояла из А. Левицкого, П. Новицкого, П. Ермолова, Г. Гибера, Э. Тиссэ и автора этих строк. Наследство, доставшееся тогдашнему Кинокомитету, было ничтожно, и каждому из нас приходилось нередко самому изыскивать средства, аппаратуру и пленку, чтобы произвести киносъемки. Каждый из нас отдавал себе полный отчет в том, что он является одним из первых кинолетописцев незабываемых дней.

Кинооператор А. Лемберг на фронте во время обороны Царицына 1918—1919 гг.



Фронтовой кинооператор в годы гражданской войны и иностранной военной интервенции внешне почти ничем не отличался от красноармейца: обмотки, защитные брюки и гимнастерка, полушубок, буденовка или меховая шапка с красной звездой...

25 мая 1919 года операторы на своих плечах притащили на площадь тяжелую киносъемочную аппаратуру. Наши камеры были снабжены лишь одним пятидесятимиллиметровым объективом. Мы не имели возможности менять оптику, чтобы приблизить к себе объекты съемки; автомашин в нашем распоряжении не было—приходилось с тяжелой аппаратурой бегать по площади, чтобы всюду поспеть. Операторы своей назойливостью часто многим мешали. Коменданты и другие блюстители порядка нас не любили, но мы были настойчивы, и никакая сила не могла удержать нашего стремления как можно полнее заснять исторические события.

...Командующий парадом отдает рапорт. Кинооператор успел прибежать к месту рапорта и установил неуклюжий штатив «Патэ» с прикрепленной к нему камерой той же марки (эту камеру мы называли «верблюдом»). Глаз оператора быстро ориентируется в композиции кадра. Установив буквально на ходу фокус, оператор вращает ручку аппарата. Засняв рапорт командующего, схватив тяжелый агрегат киносъемочного аппарата и водрузив его на левое плечо, оператор несется впереди командующего, чтобы успеть снять другие моменты...

Но вот на плацу наступила полная тишина, небольшой духовой оркестр приготовился к торжественному маршу, раздалась команда, и вместо нынешних радиорупоров эхо возвестило о начале парада. И зашагала матушка-пехота...

В разных шинелях, в папахах, буденовках и фуражках, сапогах и ботинках с обмотками шли советские бойцы, одетые совсем не по-парадному. Но войска шли стройным революционным шагом. За пехотой

на разномастных лошадях гарцевала кавалерия, а за кавалерией двигалась на конной тяге прославленная русская артиллерия. Замыкали шествие несколько броневиков, переделанных из обыкновенных грузовиков. Так выглядел один из первых парадов Красной Армии.

С первых же дней Великой Октябрьской революции небольшая группа кинооператоров, тесно связанная с Красной Армией, снимала не только в тылу, но и в тяжелых условиях на фронтах гражданской войны—в далеком Семиречье, на Перекопе, в дивизии легендарного Чапаева, в Первой Конной...

Во время обороны Царицына я был командирован в 10-ю армию, на Царицынский фронт. Добираться до намеченной цели приходилось различными способами, в основном товарными поездами.

Помню забавный эпизод. На площадке товарного вагона стоял солдат—он твердо держал в руках винтовку, а я держал в кармане наган. Мы долго ехали молча, минуя места, где очень часто менялась власть. Наконец я не выдержал и спросил своего спутника, в каком направлении он следует. Солдат посмотрел на меня недоверчиво и на мой вопрос задал мне такой же. Я ответил, что следую прямо. Он ответил, что его направление такое же. Затем—несколько минут молчания. Я вытащил пачку папирос и предложил попутчику закурить. Отказавшись от папиросы, он вытащил кисет с махоркой и закрутил козью ножку. Я бросил папиросу и попросил у него махорки. Но и это нас не сдружило—мы по-прежнему ехали молча, с опаской поглядывая друг на друга. Молчание длилось до тех пор, пока мы не закурили по второй козьей ножке. Мой спутник, очевидно, проникся ко мне некоторым доверием и спросил: «Ты за кого—за белых или за красных?» Немного подумав, я ответил, что я за тех, кто прав. «А кто, по-твоему, прав?»—спросил он меня. Опять тупик—нужно пускаться в дипломатию. Я отвечаю, что правы те, которые хотят хорошей жизни для человека. Новый вопрос: «А кто же хочет хорошей жизни для человека—белые или красные?» Чтобы продлить паузу, я предложил солдату закурить еще по козьей ножке. Мы продолжали молча трястись на площадке товарного вагона, и каждый держал свое оружие наготове.

Наконец, мы подъехали к большой станции. Наш состав встретил комендантский патруль. «Предъявите документы»,—предложил нам моряк, опоясанный пулеметными лентами. Мой попутчик предъявил удостоверение, и все стало ясно—он «следовал» в политотдел 10-й армии. Ему также стало ясно, что я еду в распоряжение командования 10-й армии для производства киносъемок обороны Царицына. Сразу стало легко на душе. Мы убедились в том, что наше направление было действительно прямое!



Кинооператор П. Новицкий на съемке (1920)

Приступив к съемкам, я часто встречался с моим дорожным попутчиком, он во многом помогал мне.

Это был один из тех людей, которые грудью своей отстояли революционную Родину на фронтах гражданской войны.

Сегодня потомки первых воинов Советской Армии свято хранят ее лучшие традиции. С гордостью мы глядим на них, когда части Советской Армии в дни всенародных праздников проходят торжественным маршем, демонстрируя неизмеримо возросшую силу нашей Родины и мощь ее боевой техники, которая служит делу защиты мира на всем земном шаре.



„ВСМОТРИТЕСЬ В СЕГОДНЯШНЮЮ ГРУЗИЮ!"

Вопросам развития киноискусства Грузинской Советской Социалистической Республики была посвящена состоявшаяся недавно в Тбилиси встреча кинематографистов, писателей и кинокритиков «за круглым столом» с редколлегией журнала «Искусство кино». В интересном и содержательном разговоре о связи современного грузинского киноискусства с жизнью, об особенностях его национальной формы, о новых темах и творческих задачах приняли участие виднейшие киномастера республики, а также делегация Союза работников кинематографии СССР, возглавляемая режиссером М. И. Роммом. Обсуждение вопросов, поднятых на этом двухдневном совещании, продолжалось в беседах членов редколлегии журнала с режиссерами, кинодраматургами, операторами, артистами студии «Грузия-фильм» в просмотровых залах и сценарном отделе студии. Публикуемая нами запись касается лишь основных, наиболее важных проблем, затронутых в ходе этого обмена мнений. Многие другие вопросы будут освещены в специальных статьях в последующих номерах нашего журнала.

Открывая встречу «за круглым столом», редактор журнала Л. ПОГОЖЕВА подчеркнула, что в Грузии, как и в других союзных республиках, национальное киноискусство вступило в полосу нового подъема. Если в недавнем прошлом Тбилисская киностудия выпускала 2—3 фильма в год, а на протяжении двух лет вообще не создала ни одного художественного фильма, то теперь положение резко изменилось. В студии кипит творческий труд, одна за другой выходят новые кинокартины—художественные, документальные, мультипликационные. Рядом с талантливыми и опытными киномастерами старшего поколения выступают с интересными работами молодые режиссеры Т. Абуладзе, Р. Чхеидзе и другие, дебютируют даровитые молодые артисты, кинодраматурги.

— Решения XX съезда КПСС поставили перед нашей кинематографией огромные задачи, а важнейший партийный документ—изложение выступлений тов. Н. С. Хрущева—указал пути дальнейшего развития искусства страны социализма,—говорит Л. Погожева.—Всех нас, и кинематографистов и зрителей, радует бурный количественный рост кинопроизводства, тот факт, что наши студии сейчас выпускают около 100 художественных кинокартин

в год. Но качество многих фильмов—с точки зрения их содержания и вложенного в них мастерства—не отвечает справедливым требованиям, которые наш народ предъявляет к киноискусству.

Сегодня самой насущной задачей является создание взволнованных, увлекательных картин о нашей современности, глубоких и умных произведений о жизни народа, строящего коммунистическое общество.

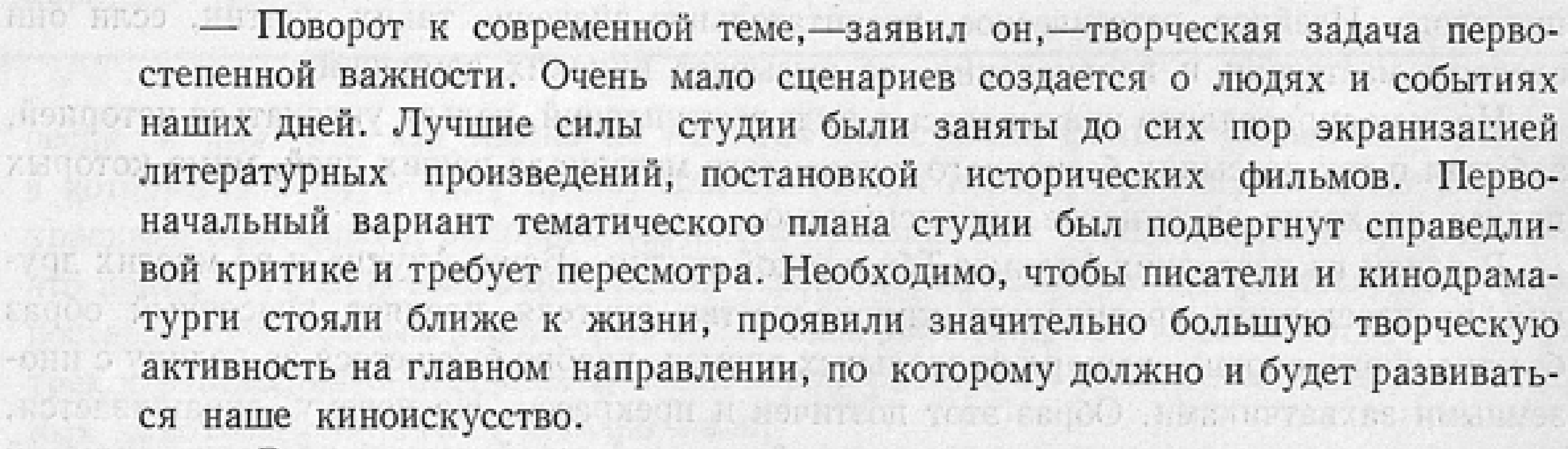


«Мачеха» (сценарий Р. Джапаридзе и Т. Абуладзе; режиссер-постановщик Т. Абуладзе; оператор Л. Пааташвили)

Не случайно вопрос о современной теме привлек особое внимание участников встречи в Тбилиси. В 1957 году большинство картин, созданных студией «Грузия-фильм», было посвящено историческим темам.

Планы студии на 1958 год также не дают оснований утверждать, что ведущие киномастера устремили главные усилия на творческую разработку важнейших тем, выдвигаемых сегодняшней жизнью грузинского народа.

Об этом говорил в своем выступлении директор студии «Грузия-фильм» тов. Г. ГИГОЛАШВИЛИ.



— Поворот к современной теме,—заявил он,—творческая задача первостепенной важности. Очень мало сценариев создается о людях и событиях наших дней. Лучшие силы студии были заняты до сих пор экранизацией литературных произведений, постановкой исторических фильмов. Первоначальный вариант тематического плана студии был подвергнут справедливой критике и требует пересмотра. Необходимо, чтобы писатели и кинодраматурги стояли ближе к жизни, проявили значительно большую творческую активность на главном направлении, по которому должно и будет развиваться наше киноискусство.

— Величественные и прекрасные темы, рожденные нашей современностью, требуют от художника глубокого знания жизни,—говорит режиссер С. ДОЛИДЗЕ.—Всмотритесь в сегодняшнюю Грузию! Потрясает и радует изобилие нового жизненного материала, который ждет художника пытливого, мыслящего, стремящегося запечатлеть в ярких, запоминающихся образах чудесное и неповторимое время!

В моем новом фильме я хочу попытаться создать образ грузинской женщины, которая из простой пастушки в условиях Советской страны стала большим государственным деятелем. В нашей республике немало таких женщин. Что было бы с ними, если бы не прошедшие четыре десятилетия, которые дали возможность всему нашему народу подняться на небывалую высоту?

Конечно, и моя героиня осталась бы маленьким человеком—не только по своему месту в жизни, но и по духовному облику. Миллионы таких, как она, подняты, воспитаны, выращены эпохой социализма.

С. Долидзе рассказывает о замысле его будущей кинотрилогии под условным названием «История одной девушки». Этот фильм, действие которого охватывает большой промежуток времени, должен на примере судьбы дочери грузинского народа показать всю глубину социалистических преобразований, осуществленных в республике за годы Советской власти.

— Мне хочется,—добавляет С. Долидзе,—чтобы, утверждая новое, фильм помогал искоренению пережитков прошлого—эгоизма, зависти, своекорыстия, всех тех моральных черт, которые не должны быть свойственны человеку коммунистического мира.

Своими творческими замыслами делится и писательница М. БАРАТАШВИЛИ. Она работает над сценарием о становлении Советской власти в Грузии, о жизни рабочих Чиатура. М. Бараташвили выступает против сужения понятия «современная тема». Она считает, что к числу произведений на современную тему можно отнести не только фильмы о сегодняшней действительности, но также произведения, показывающие путь борьбы и побед рабочего класса, историю становления колхозного строя и т. д.

— Разве не заслуживают внимания такие темы?—спрашивает М. Бараташвили.—Разве они не остаются всегда нужными, актуальными, животрепещущими?

Никто из участников обсуждения не оспаривал важности создания новых и новых исторических, историко-революционных фильмов, воскрешающих яркие страницы прошлого. Идейное, эстетическое, воспитательное значение таких картин, если они сделаны мастерски и вдохновенно, не вызывает никаких сомнений.

Но, как справедливо указывалось в ряде выступлений, нельзя увлекаться историей, забывая о тех россыпях бесценного жизненного материала наших дней, мимо которых подчас проходит грузинское киноискусство.

В одном из последних фильмов Тбилисской студии, «Баши-Ачуки», и во многих других произведениях грузинского киноискусства зрителя пленяет красочный образ бесстрашного юноши—рыцаря феодальных времен, храбро бьющегося за родину с иноземными захватчиками. Образ этот поэтичен и прекрасен. Но почему, спрашивается, так редко появляется на экране подлинный молодой герой нашего времени—сильный и духовно цельный, смело преодолевающий трудности, неутомимый и упорный? Где герой, который, воплощая типические черты сегодняшнего грузинского юноши, мог бы послужить моральным образцом для подрастающих поколений молодежи?

На совещании кинематографистов «за круглым столом», в беседах московских гостей с грузинскими товарищами по искусству много и правильно говорилось об отставании кинематографии от бурного, стремительного развития жизни.

Грузия! Ослепительная красота ее заснеженных горных хребтов и цветущих долин воспета поэтами многих эпох... Во множестве фильмов зрителей привлекают чудесные пейзажи Кахетии или Абхазии, романтика древних преданий, очарование народной



«П а р е н ь и з С а б у д а р а» (сценарий Г. Мдивани; режиссер-постановщик Ш. Манагадзе; оператор Г. Челидзе)

песни и пляски... Но можно по пальцам пересчитать фильмы последнего времени, в которых в полную силу прозвучала бы поэзия нового, произведения, где была бы красками настоящего, высокого искусства показана вся грандиозность и красота того, что принес в Грузию социалистический строй. Черты нового есть в фильме «Наш двор», поставленном молодым режиссером Р. Чхеидзе (по сценарию Г. Мдивани), и еще в двух-трех картинах; внешние приметы новой жизни рассыпаны в нескольких непритязательных кинокомедиях. Мало, досадно мало!

Между тем Грузия, как и другие союзные республики, совершила такой рывок вперед, что по масштабам перемен и преобразований последние десятилетия поистине равняются векам. Выросли мощные индустриальные центры, на горных реках поднялись гидроэлектростанции—Земо-Авчальская, Рионская, Храмская и многие другие, преобразились старые города Тбилиси, Кутаиси, Батуми, Сухуми и возникли города молодые. В сравнительно небольшой республике—576 колхозов-миллионеров. Созданы многие десятки научных учреждений, в том числе такие, как Институт электроники, автоматики и телемеханики. А главное, неизмеримо выросли люди духовно. Вдумайтесь в эти цифры: в Грузии сейчас на тысячу жителей приходится людей с высшим образованием в 50 раз больше, чем в Иране, и в 4 раза больше, чем в Англии! Какое многообразие новых тем и сюжетов раскрывает перед художником судьба любой

семьи, проделавшей вместе со своим народом—при жизни одного поколения—гигантский скачок от феодальной отсталости к вершинам социалистической культуры! Какое богатство характеров, сколько новых ярких и разнообразных красок!

С законной гордостью говоря о достижениях своей республики, кинематографисты Грузии вместе с тем в ходе дружеских бесед вынуждены были признать, что они в большом долгу перед собственным народом, перед зрителями всего Советского Союза, всего мира.

В первую очередь повинны в этом кинодраматурги, которые по роду своей творческой профессии обязаны быть активными «разведчиками нового» в жизни. Это отмечали многие участники беседы «за круглым столом». Писатель А. БЕЛИАШВИЛИ добавил к этому, что некоторые серьезные литераторы не решаются идти на кинопроизводство, так как в студии еще не создана необходимая обстановка для плодотворного труда кинодраматурга.

> — Нередко режиссеры сами пишут сценарии,—продолжает А. Белиашвили.—В этом нет ничего плохого, если режиссер по своему опыту, умению, таланту является одновременно кинодраматургом. Ведь Шекспир, как известно, был по профессии актером и вместе с тем великим драматургом. Но беда в том, что нередко работа режиссера над сценарием оказывается дилетантской, превращается в голое ремесленничество.
>
> Создание сценария—творческое дело писателя, кинодраматурга. И надо добиться таких условий, чтобы это творческое дело привлекало общественное внимание, получало достойную оценку. Нужно, чтобы сценарии чаще публиковались в журналах, издавались, как другие литературные произведения. Тогда писатели охотно будут отдавать свои силы кинодраматургии.

Литератор и кинодраматург Р. ТАБУКАШВИЛИ в своей речи критиковал тех писателей, которые шарахаются из одной крайности в другую, то злоупотребляя розовой краской, то принимаясь чернить все окружающее.

> — Решающее значение,—подчеркивает он,—имеет мировоззрение художника, его позиция в жизни. Писатель, кинодраматург, который прочно стоит на партийной позиции, борясь своим искусством против тех или иных недостатков в нашей жизни, никогда не впадет в злопыхательство, не потеряет подлинного пафоса утверждения всего нового и передового.

В ходе беседы был поднят важный вопрос о мастерстве, о значении высокой требовательности художника к самому себе, в особенности когда дело касается создания фильма на большие темы современности.

Р. ЮРЕНЕВ говорил об огромных творческих возможностях, которые предоставлены киномастерам всех братских республик нашей страны. Показав на ряде конкретных примеров, как капитализм душит, уничтожает национальное киноискусство малых народов, Р. Юренев напомнил, что только в стране социализма каждый народ получил возможность развивать свою национальную культуру.

> — Советское киноискусство всегда развивалось и развивается как многонациональное искусство. Кинематография Грузии внесла огромный вклад



«Отарова вдова» (сценарий А. Белиашвили и М. Чиаурели, режиссер постановщик М. Чиаурели, операторы Д. Канделаки и Д. Фельдман)

в его сокровищницу. Мы помним такие блестящие картины, как «Красные дьяволята», «Элисо», «Последние крестоносцы», как комедия «Последний маскарад» и многие другие. Но в последнее время появляется мало таких значительных и ярких произведений.

Конечно, отрицательную роль сыграло то, что на протяжении нескольких лет Тбилисская киностудия вообще делала очень мало картин. Но теперь кинопроизводство вновь приобрело широкий размах. Дальнейшему росту грузинского киноискусства мешает явная недостаточность критики и самокритики в среде творческих работников.

Между тем некоторые создаваемые студией фильмы на современные темы лишены остроты, поверхностны. Я считаю, что режиссер Н. Санишвили делает правильное и прекрасное дело, когда он ставит одну за другой картины о нашей современности. Тов. Санишвили поставил хороший фильм «Они спустились с гор», но потом он сам «спустился с гор» и сделал «Занозу».

Тов. Юренев анализирует затем недостатки сценарного материала, на котором работают талантливые молодые режиссеры студии.

Много интересных и глубоких мыслей высказал в своей речи один из старейших грузинских киномастеров М. ЧИАУРЕЛИ. Он говорил, в частности, о зависимости качества фильма от культуры кинопроизводства, где нет «мелочей» и где подчас художественный результат снижается лишь из-за того, что по небрежности оператора плохо закреплена съемочная камера. Тов. Чиаурели отмечает необходимость подготовки новых кадров киноработников различных профессий, в особенности воспитания молодых актеров, способных создавать образы характерных представителей «красивой, талантливой и певучей» молодежи Грузии.

Но высказанное тов. Чиаурели парадоксальное мнение об отмирании национальной формы грузинского киноискусства, противоречащее его собственной творческой практике, послужило поводом для острой дискуссии.

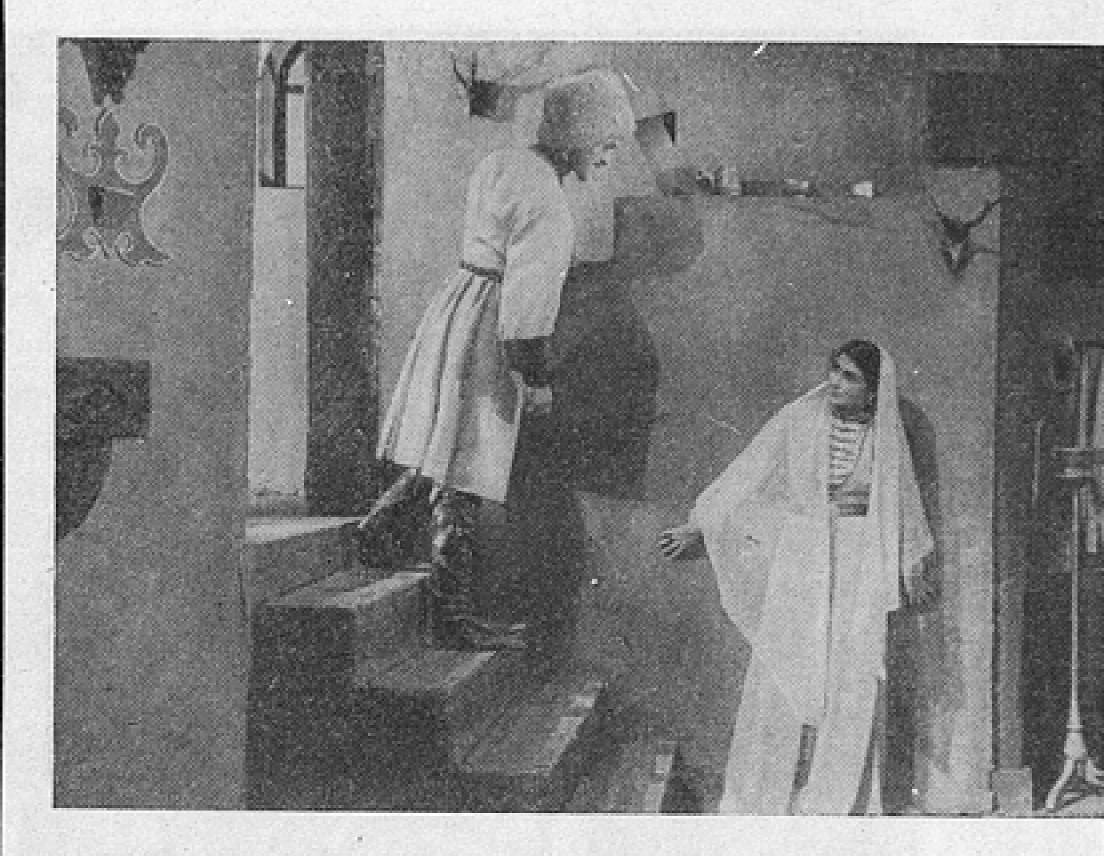
— Существуют картины национальные и ненациональные по форме,— сказал М. Чиаурели.—Но большое произведение искусства должно быть по своему языку доступно любому народу. Шаляпин так пел дона Базилио, как не мог спеть ни один итальянец. «Национальная форма»—это, по-моему, устарело. Есть национальные темы. Есть Важа Пшавела, и если режиссер возьмет его в основу и станет писать красками Гойи, это будет замечательно.

Последующие ораторы отмечали явную неправильность такого взгляда на национальную форму. Они справедливо подчеркивали, что большое произведение киноискусства становится доступным, понятным и близким каждому народу вовсе не в силу отказа художника от национальной формы. Наоборот, как показывает опыт всей истории искусства, именно произведения, несущие в себе черты подлинно национальной художественной культуры, тем самым приобретают и общечеловеческую ценность.

Режиссеры Л. ЭСАКИА, Р. ЧХЕИДЗЕ и другие упоминали о неразрывной связи национальной формы с новым, социалистическим содержанием.

— Надо сказать,—замечает режиссер Ш. ГЕДЕВАНИШВИЛИ,—что национальную форму часто путают с национальной тематикой. Но в действительности это совершенно разные понятия. Можно сделать произведение на национальную тему вовсе не национальное по форме. Столь же неправильно признаками национальной формы подчас считают внешние атрибуты: например, кинжал на поясе, папаху, башлык, черкеску и т. д. Между тем национальная форма рождается в результате использования и развития художественных средств, характерных для национального искусства данного народа. Она сказывается в отборе красок, в темпах, в ритме; она неразрывно связана с национальным психическим складом. Например, о Пудовкине или Васильевых можно смело сказать, что это русские художники; независимо от тематики, которую они избирали, их произведения всегда были русскими, так же как и произведения Довженко всегда являлись украинскими. Точно так же кинематографическое творчество М. Чиаурели в лучших его образцах всегда было и остается национальным по форме. Пример с Шаляпиным, приведенный М. Чиаурели, конечно, очень неубедителен. Разумеется, Шаляпин очень хорошо пел произведения иностранных композиторов, но тем не менее по характеру исполнения он всегда оставался русским певцом и артистом.

В связи с проблемой национальной формы был поднят и другой, связанный с этим вопрос: о самостоятельности творческого почерка режиссеров студии, в особенности молодых. В частности, было высказано мнение, что некоторые молодые режиссеры в подходе к материалу жизни и в изобразительном решении фильмов становятся подчас на сомнительный путь подражания итальянскому неореализму (и притом не самым совершенным его образцам). Речь идет не об изучении и критическом восприятии того действительно ценного и прогрессивного, что привлекает нас в лучших произведениях итальянского неореализма, с его пристальным вниманием к повседневной жизни, к радостям и горестям рядового человека, а о простом копировании художественных приемов, о попытках позаимствовать некоторые особенности ритма, изобразительного построения итальянских картин и механически перенести их на материал совершенно иной действительности.



«Фатима» (сценарий и постановка Сико Долидзе, оператор Д. Маршев).

— Мне думается, что грузинская кинематография сильна своим новым, социалистическим содержанием и глубоко национальной формой,—сказал С. Долидзе.—Органическое сочетание этих достоинств было найдено нашими молодыми коллегами Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе в их чудесной работе «Лурджа Магданы». Но частично это потеряно, как мне кажется, в следующей картине Резо Чхеидзе «Наш двор».

Оживленный спор вызвал черновой материал фильма «Мачеха» режиссера Т. Абуладзе. Этот материал радует многими интересными творческими находками—режиссерскими, операторскими и актерскими. Но общее стилистическое решение картины дало повод упрекнуть даровитого молодого режиссера в недостаточной оригинальности художественного мышления.

— Известно, что мастера итальянского неореализма (они и сами об этом говорят) восприняли многое у советского киноискусства, и прежде всего стремление к жизненной правде, проникновение в глубь человеческих чувств и характеров,—отмечает режиссер Д. РОНДЕЛИ.—Показывая картины горя и нищеты, типичные для изображаемой ими жизни, итальянские режиссеры прибегают к соответственным приемам киноживописи. Мы часто видим в их фильмах оборванных людей, грязное белье, серый, унылый фон. Можно ли такими красками изобразить даже старую грузинскую деревню? Разумеется, нет. Даже в худшие времена грузинский крестьянин если и голодал, то не ходил в обтрепанной одежде. Мне кажется, что и в картине тов. Абуладзе



«Я скажу правду» (сценарий О. Дгебуадзе, Л. Хотивари; постановщик Л. Хотивари; оператор А. Филипашвили)

слишком много места занимают снятые в рембрандтовских тонах бездомные, плохо одетые дети. Вряд ли следует фиксировать внимание на задворках жизни. Я считаю, что молодым режиссерам надо смелее идти собственным путем, который они правильно наметили в своих первых картинах, избегая бесплодного подражательства.

Совершенно очевидно, что любая попытка «приспособить» материал реальной действительности к тому или иному изобразительному приему легко приводит к искажению жизненной правды. В студии рассказывают, что один начинающий режиссер, снимая картину о Грузии наших дней, задумал кадр, в котором должен был шипеть и пускать струи пара старенький, закопченный паровоз. Но, увы, упорные поиски такого паровоза оказались тщетными: по всем железным дорогам республики ходят новые мощные электровозы. Нужны ли подобные «поиски»?

К числу тех особенностей итальянского кино, которые иногда некритически воспринимаются отдельными драматургами и режиссерами, участники обсуждения относили также некоторую ослабленность сюжетных связей, нарочитую замедленность темпа в сценариях и фильмах. По мнению Р. Чхеидзе, однако, эти черты драматургии ряда фильмов имеют свое оправдание.

— Корень самого слова «кинематография» означает движение,—сказал он.—Кино начиналось, как движущиеся картинки. Но принцип движения в фильме нельзя понимать упрощенно. Можно назвать классические произведения русской, украинской, грузинской кинематографии, где нередко на экране герой стоит неподвижно, и мы с огромной силой воспринимаем его раздумья и переживания. Сегодня мы особенно остро ощущаем, что кино должно прежде всего изображать человека. Действительно, итальянская кинематография в этом направлении многое сделала, но еще больше сделали наши киномастера. Конечно, кино еще не достигает в этом смысле тех вершин, которые доступны литературе, существующей уже много веков. Но у нас, в кино, есть крупный план, есть возможность так посмотреть на человека, так его воспроизвести, чтобы стали ощутимыми все его мысли, переживания, настроения. И мне кажется, что острый, динамичный сюжет этому мешает (я не имею в виду, разумеется, приключенческие фильмы). Кинокартина идет полтора, максимум два часа, и тут нужно интересоваться либо сюжетом, либо человеком.

Такая постановка вопроса, естественно, вызвала множество возражений. Участники обсуждения указывали, что характер человека должен раскрываться раньше всего и прежде всего в действии. И хотя действие отнюдь не равнозначно внешнему, физическому движению (в этом смысле тов. Чхеидзе, конечно, прав), тем не менее ослабленность сюжета, статичность, возведенная в некий принцип, отнюдь не помогают решению творческой задачи глубокого, разностороннего раскрытия человеческого характера.

— Мне хочется по-дружески возразить товарищу Чхеидзе,—говорит режиссер К. ПИПИНАШВИЛИ.—Разве можно вне сюжета раскрыть душу, характер человека? Разве можно противопоставлять столь неразрывно связанные творческие задачи? Что касается вопроса о темпе, то в каждом фильме он решается по-разному, но каждый фильм должен быть по-своему динамичен.

Полемизировал с точкой зрения Р. Чхеидзе по этому вопросу и режиссер Н. САНИШВИЛИ, затронувший в своей большой речи ряд важных вопросов развития грузинского киноискусства.

Взявший слово для реплики М. РОММ оспаривал мнение некоторых ораторов, что в изобразительном решении картины Т. Абуладзе «Мачеха» ощущается влияние некритически воспринятых итальянских образцов.

— Что скорее может тревожить,—заметил он,—это ослабленность драматургии. В прекрасно сделанном черновом материале фильма я пока не увидел драмы.

Вопрос о динамичности сюжета заслуживает особого обсуждения. Да, не обязательно, чтобы кинофильм изобиловал сюжетными поворотами. Спрашивается, можно ли 10—15 минут смотреть, как на экране, допустим, завтракает семья? Можно, если в этом заложена драма, если она выражается во взгляде человека, в его жесте, в том, как он передает стакан, и т. д. Но, если попросту показать, как люди сидят за завтраком, это, конечно, окажется не-

интересным и бессмысленным. Острота сюжета определяется прежде всего его внутренним драматизмом.

Много других существенных проблем было поставлено в ходе встречи «за круглым столом».

Режиссер В. БАХТАДЗЕ рассказал о большой работе, проделанной мастерами грузинского мультипликационного кино. «Мультсектор» студии создал уже более 20 картин. Однако грузинские мультфильмы редко получают оценку кинокритики.

— Существовала неверная точка зрения, будто в мультфильме нельзя поднимать современные темы,—говорит тов. Бахтадзе.—Некоторые режиссеры даже создали теорию, будто наши мультфильмы окажутся подлинно национальными по форме только в том случае, если мы будем ставить грузинские народные сказки. Но наша творческая практика опрокинула эту теорию.

Деятельности художников студии «Грузия-фильм» посвятил свое выступление Л. МАМАЛАДЗЕ. О талантливой молодежи студии, о неразрывной дружбе советских киномастеров всех поколений говорил режиссер Г. ЧУХРАЙ. Кинодраматург М. БЛЕЙМАН высказал ряд соображений о путях развития грузинской кинодраматургии. Инженер М. ВЫСОЦКИЙ, напомнив о тесной взаимосвязи киноискусства с техникой, отметил необходимость расширения и модернизации технической базы студии. Сценарист и киновед К. ГОГОДЗЕ, справедливо указав на то, что в печати (и, в частности, на страницах журнала «Искусство кино») появляется очень мало статей о грузинских фильмах, о творческих проблемах киноискусства Грузии, выразил пожелание, чтобы журнал систематически уделял внимание кинематографии этой и других союзных республик. И почти все выступавшие говорили о большой пользе состоявшегося обмена мнений, о желательности того, чтобы подобные творческие встречи проводились возможно чаще.

М. РОММ подчеркнул в своей речи большое значение создания Союза работников кинематографии СССР и республиканских союзов кинематографистов—организаций, которые призваны активизировать творческую жизнь в студиях, поднять всю их деятельность на новый, более высокий уровень.

— На внимание и доверие партии,—сказал он,—кинематографисты должны ответить делом: созданием новых и новых произведений искусства, которые активно участвовали бы во всенародной борьбе за построение коммунизма.

Творческая встреча в Тбилиси происходила в дни, когда шла деятельная подготовка к Декаде грузинской литературы и искусства, открывающейся в марте в Москве. К этому празднику художественной культуры Грузии кинематография республики приходит со многими славными достижениями и многими еще не разрешенными задачами. Но нет сомнения, что творческий коллектив киностудии с честью выполнит эти задачи, сосредоточив свои усилия на главном направлении: создании ярких фильмов о социалистической Грузии наших дней, о ее замечательных людях—творцах нового.

ВМЕСТО РЕЦЕНЗИИ

„ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ“

Обсуждение фильма в секторе кино Института истории искусств Академии наук СССР

К. Парамонова. ПОЭТИЧНОСТЬ ЖИЗНИ

Фильм «Дом, в котором я живу»—вторая совместная работа молодых режиссеров Я. Сегеля и Л. Кулиджанова. Отрадно отметить, что в их картинах, посвященных жизни советских людей, уже отчетливо видны черты своего, оригинального почерка. А самое главное—можно говорить не только о своеобразии творческой манеры, но и о том, что у режиссеров есть определенная позиция в искусстве, свой взгляд на современность. Вот почему мне кажется, что сценарий И. Ольшанского, который получил первую премию на Всесоюзном конкурсе киносценариев, очень удачно нашел своих режиссеров.

Что наиболее интересно в фильмах Я. Сегеля и Л. Кулиджанова? То, что в самых обычных явлениях повседневной действительности режиссеры умеют найти и раскрыть черты настоящей поэзии. И эту поэтичность они видят прежде всего в самом характере нашей жизни, в особенностях нашего строя, в моральном облике советских людей.

Они умеют раскрыть красоту жизни и в том, как просто, без подчеркивания своего особого жизненного подвига, люди едут на целину, и в том, как, оставляя семью и уютный дом, советский человек выполняет свой гражданский долг—уезжает на работу в пустыню Кара-Кум, и в том, как в дни войны, скрывая усталость, страдая от голода и никому не говоря об этом, девушка ходит на курсы медицинских сестер, чтобы помочь в трудный момент своему государству. Словом, авторы умеют показать, какие большие, красивые люди живут рядом с нами. Эти люди делают свое обычное дело, ничем особо не выделяясь из окружающей их среды. Но, приглядевшись к ним, мы не можем не заметить, насколько они интересны, значительны, красивы.

Существует мнение, что Я. Сегель и Л. Кулиджанов идут от «итальянской» манеры изображения быта и жизни. У меня—глубокий протест против этой точки зрения. В работе молодых режиссеров я вижу закономерное продолжение традиций советского кино, таких фильмов, как «Сельская учительница», «Комсомольск», где яркая форма служит выражению глубокого содержания.

В последние годы киноискусство часто обращается к вопросам морали, этики советских людей, к их быту. Однако художникам не всегда удается раскрыть черты нового в повседневной жизни. Сегель и Кулиджанов подобно С. Герасимову, М. Донскому, И. Хейфицу, А. Зархи воспевают красоту нашей жизни, помогают увидеть ее там, где порой ее и не замечают другие.

В фильме «Это начиналось так...» есть такой эпизод. Молодые супруги сидят в степи и мечтают о будущем, о том, как они устроят свое «гнездо», как обставят комнату. У мужа идеал прост и непритязателен, но молодая жена его подправляет. На экране возникает другая, более красивая мебель, появляются цветы, картины, ковры. Режиссеры сумели сделать этот интересный эпизод с тонкой иронией. Зрителю ясно, что молодожены счастливы и без полированной мебели. Их жизненные идеалы куда выше мещанского представления о благополучии. Такое глубокое понимание сущности нашей молодежи, ее нравственной красоты принципиально важно.



«ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ»

В фильме «Дом, в котором я живу» не все одинаково удалось. В частности, первая, «довоенная» половина картины представляется мне более слабой. Но, повествуя о войне, фильм—и по мысли и по ее воплощению—становится очень значительным и очень интересным. В этой части—сила картины. Здесь на редкость правдиво показаны те трудности, которые переживали советские люди, точно и достоверно раскрыты характеры героев.

И актеры как-то вырастают во второй половине фильма. Я имею в виду исполнителей ролей Сергея (В. Земляникин), Гали (Ж. Болотова), старшего Давыдова (Н. Елизаров). Актер Елизаров в одной сцене прощания, где, казалось бы, нет никаких внешне выигрышных деталей, блестяще выражает тему гражданского подвига миллионов советских людей.

И актриса В. Телегина в этой части картины становится удивительно понятной и близкой. Сцена, когда уходит ее последний, младший сын, а она, удерживая его сердцем, понимает, что не может не послать его на поле битвы, сыграна глубоко и интересно.

Мне кажется, что военная часть картины—это большой, серьезный успех авторов. Здесь не показаны ни подвиги в сражениях, ни смерть людей на поле боя, а оказывается, что жить так, как живут в это время герои фильма, тоже настоящий подвиг. Мы видим действительно мужественных людей.

Можно говорить о тех или иных, более существенных или менее важных просчетах в фильме «Дом, в котором я живу». Мне же хотелось подчеркнуть, что работа эта чрезвычайно интересна и принципиальна, что авторы ее находятся на подступах к большому, истинно масштабному произведению о нашем современнике.

С. Фрейлих. ШАГ ВПЕРЕД

«Натурность» искусства кино иногда понимается слишком внешне: если даже экранизируется спектакль, то почитается необходимостью врезать масштабные, натурные кадры. А в фильме, поставленном Я. Сегелем и Л. Кулиджановым, герои по существу не выходят из дома, в котором живут, хотя среди них есть и геологи, и рабочие, и шоферы. Мы ни разу не видели в фильме ни завода, ни геологических изысканий, но чувствовали воздух кипучей трудовой жизни, потому что она наложила отпечаток на характеры героев. Авторы достигли той емкости кинематографического образа, которая помогает сильнее донести идею произведения.

Фильм «Дом, в котором я живу» является для Сегеля и Кулиджанова шагом вперед. Созрело их мастерство, увереннее стал режиссерский почерк. В своей первой картине, стремясь изобразить жизнь такой, какой она является в действительности, авторы боялись показывать возвышенные чувства,—и это было недостатком фильма. Здесь же они не избегают возвышенного, хотя вся картина сделана без внешнего пафоса и риторики.

О сценарии И. Ольшанского много спорили. Утверждали, что он лишен сюжета и характеров, что действительность подменена в нем множеством литературных реминисценций. Но вот сценарий поставлен и стал реальным кинематографическим фактом, и мы видим, что он дал режиссерам возможность создать интересное произведение искусства. Ряд эпизодов в картине решен более рельефно. Но режиссеры не обошлись и без потерь. В сценарии, например, есть поэтичный образ дома—у него своя интересная судьба. К образу дома автор возвращается и в конце сценария—он словно стал маленьким, потому что герои, живущие в нем, стали во всех отношениях

«выше». Несмотря на муки и тяготы войны, жизнь развивалась, шла вперед... К сожалению, режиссеры не нашли точного приема для того, чтобы полнее выразить этот образ в картине, а ведь он как бы обобщает тему, придает композиции законченность и поэтичность.

В заключение—о влиянии итальянских неореалистов.

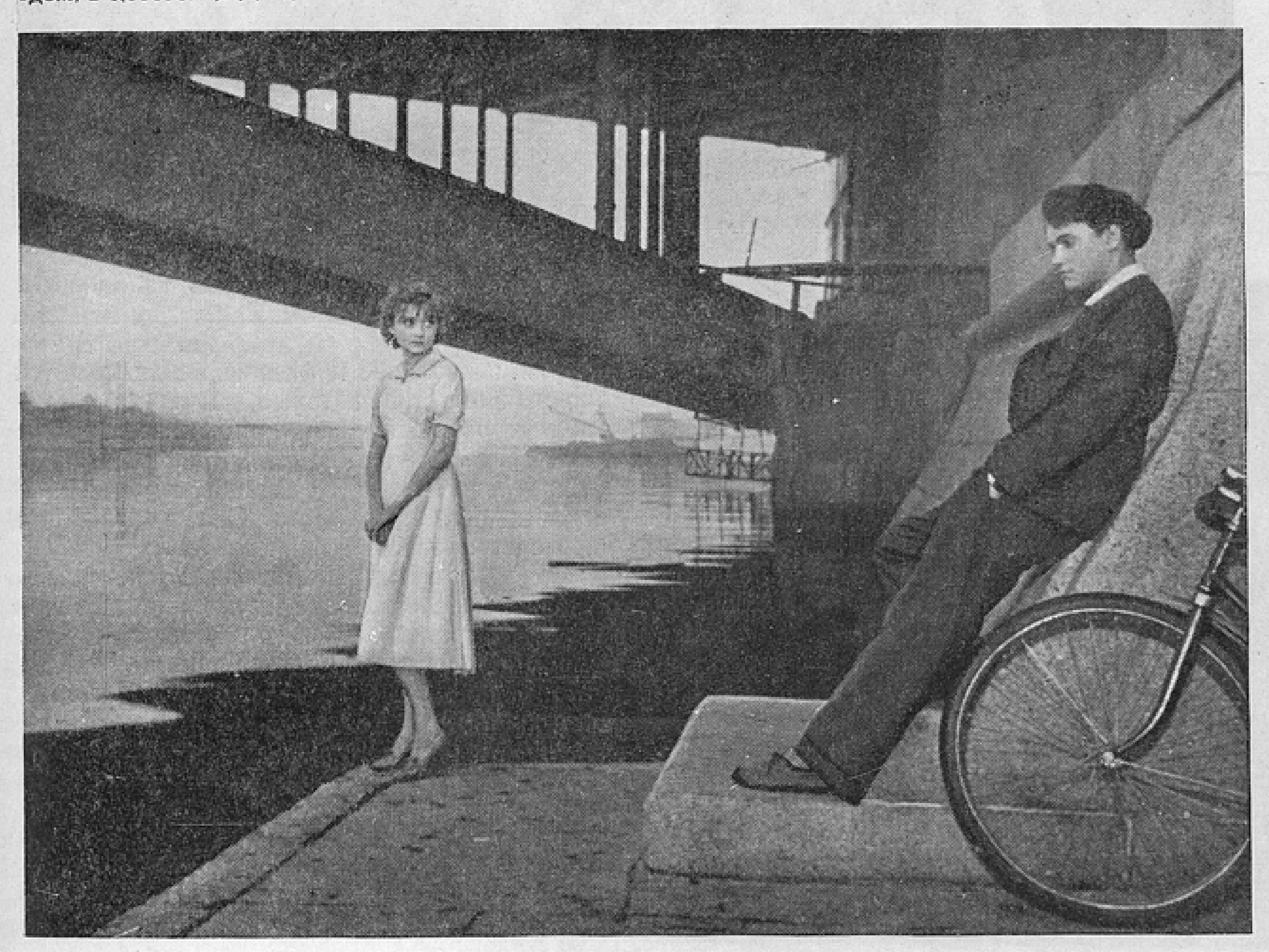
Мне кажется, что влияние лучших образцов итальянского искусства тут заметно, и не надо бояться признать это: итальянские киномастера научились у нас многому, а в чем-то мы учимся у них. Обидно только, когда мы теряем самобытность, и на московской улице гитара звучит так, словно дело происходит под небом Сицилии.

Л. Погожева. ПРОСЧЕТЫ ИНТЕРЕСНОГО ФИЛЬМА

Картина «Дом, в котором я живу» представляется мне, как и другим участникам сегодняшней встречи, очень интересной. Но она требует серьезного и вдумчивого разговора, ибо фильм полон поисков, в творчестве молодых режиссеров есть много неясных моментов.

Картина явно делится на две самостоятельные части. Первая часть—все, что происходит до 1941 года,—бытовая, очень детализированная, полная примет повседневной жизни. Люди, чья молодость совпала с тридцатыми годами, находят здесь приметы времени, узнают эти фокстроты, эти костюмы, эти прически, и эти квартиры, и этот дом... Но, показав так достоверно быт людей, авторы не нашли в нем

«ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ»





«ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ»

элементов, которые позволили бы раскрыть дух эпохи, открыть в ней нечто большое и важное.

На фильме отрицательно сказалось то, что первая половина сценария строится главным образом на малоинтересных взаимоотношениях Лиды с двумя мужчинами. Эта сюжетная линия невольно оказалась в центре и не позволила авторам подняться до больших, значительных обобщений.

Серьезной неудачей в первой части фильма, неудачей, которая опять-таки идет прежде всего от сценария, является образ актрисы. И дело тут не в исполнительнице роли К. Еланской. Нельзя писать сценарный образ пунктиром. Это можно делать в повести, в рассказе, в новелле, а сценарист должен был дать материал, позволяющий вылепить ясный характер, даже если речь идет об эпизодической роли.

Если первой части фильма не хватает тех опорных пунктов, которые позволили бы поэтически раскрыть жизнь, оправдать образное название фильма, то во второй части картины не хватает как раз детализации быта, впечатляющих примет времени. Она в известной мере абстрактна.

Вот начало войны. Авторы ограничились воспроизведением плаката «Родина-мать зовет!» Это, конечно, символ войны. Мы все помним замечательный плакат, но это—общее место, не конкретизированное, не подкрепленное сюжетом.

Режиссеры замечательно изобразили воина, вернувшегося с фронта и сразу заснувшего глубоким сном. Над его головой—огни салюта. Опять-таки символ. Режиссеры показали Галю, которая, прощаясь с актрисой, неожиданно предстает совсем иной в военном одеянии.

Великолепно найден постановщиком и чудесно снят оператором В. Шумским пробег Сергея по лестнице, когда он узнает, что Гали нет в живых. Но все эти сцены выглядят как разорванные листки большой книги, они не скреплены живой тканью образов, как бы вырваны из повседневной жизни.

Время действия фильма охватывает большой срок—двадцать один год. Герои прожили примерно треть своей жизни, а изменений в них слишком мало.

Фильму не хватает мудрого взгляда героев на действительность, углубленного раскрытия мыслей и чувств людей, которые пережили войну и одержали победу. Вот что важно для нас, если мы хотим, чтобы фильм не только напоминал о бедствиях войны, но и закалял души зрителей, морально готовил их к любым испытаниям—как готовили нас к испытаниям прошедшей войны «Чапаев» и другие героические советские фильмы.

В фильме Я. Сегеля и Л. Кулиджанова много хороших эпизодов, воссоздающих правдивые детали нашей жизни, но нет большого, цельного образа современности, героического ее образа, способного овладеть душой зрителя.

Фильм интересен и правдив в частностях и расплывчат в общей своей концепции.

«Дом, в котором я живу»—произведение талантливых людей. Но в нем есть тенденция, характерная для некоторых фильмов последнего времени,—тенденция несколько объективистского взгляда на жизнь, недостаточная философская глубина в утверждении высоких моральных принципов советских людей и осуждении явлений, несовместимых с понятиями нашей морали.

Ю. Егоров. КАРТИНА ЗАСТАВЛЯЕТ ДУМАТЬ

Фильм заставил меня размышлять о судьбах искусства, о судьбах человечества... Вот самое важное для меня при оценке этого художественного произведения.

Я смотрел в последнее время несколько картин, где меня механическими приемами усиленно пытались взволновать и загипнотизировать. Но я так и не взволновался.

Здесь я не заметил, как и когда—в первой половине фильма или во второй—стал соучастником событий, как человек, который прожил с героями часть их жизни. Я полюбил девушку, которая выходит замуж за шофера, постепенно проникался глубоким сочувствием к матери, начинал уважать отца.

«Дом, в котором я живу»—не исторический фильм в хрестоматийном смысле, фильм, который бы показал все, чем жила страна.

Другие кинокартины могут и должны рассказать об этом. А этот фильм, рассказав про людей, которые до конца выполнили свой долг в годы войны, заставил меня задуматься над тем, как жить сегодня.

Имею ли я право, говоря о себе, как о режиссере, размениваться в своих работах на мелочи, заниматься сейчас выеденным яйцом, как бы красиво оно ни подносилось? Имею ли я право разговаривать о войне перед лицом мира в спокойных, не гневных интонациях? Нет, не имею права, отвечает мне картина Сегеля и Кулиджанова, и именно это для меня ценно.

Если подойти к картине с точки зрения товарищеской помощи режиссерам и проанализировать ее чисто профессиональные недостат-

«ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ»



ки, то я мог бы согласиться с целым рядом критических замечаний. Да, отдельные эпизоды фрагментарны, связь между ними порой мало мотивирована.

К недостаткам обсуждаемой картины следует отнести и то, что характеристики некоторых персонажей расплывчаты. Нельзя было, скажем, авторам так просто отделаться от судьбы одинокого человека: образ актрисы ничего и ни о чем не говорит. Неудачен эпизод на крыше. Сцену перехода героев из детства в юность когда юноша и девушка впервые ощущают себя взрослыми людьми, режиссеры не подняли до высокого поэтического уровня.

Здесь вспоминали об итальянском неореализме. Мне кажется, что в творчестве авторов этого фильма заметно не влияние неореализма, а возвращение к лучшим образцам нашего киноискусства. Фильм возвращает нас к «Учителю», к «Детству Горького».

Если разговаривать со зрителем с позиций современности. то необходимо показать, что советские люди чувствуют свою ответственность за судьбы мира. Этим, по-моему, и были увлечены Я. Сегель и Л. Кулиджанов.

М. Донской. СВОЯ ТВОРЧЕСКАЯ МАНЕРА

В фильме ничего необычного не происходит. Его герои—москвичи Давыдовы—живут так, как и миллионы других советских людей.

Как скромно работают авторы! Они ничего не подчеркивают, не прибегают к указующему персту, не позволяют себе и героям впадать в риторику. Все просто и удивительно правдиво. Невольно вспоминаешь другую картину, которая в какой-то мере несет ту же самую тему. Картину «Летят журавли» Михаила Калатозова, интересного, самобытного режиссера, который сделал чрезвычайно талантливый фильм, но другими средствами. Он взял из большого и, к сожалению, забытого арсенала средств кинематографа монтаж, метафору, символ, которые в свое время дали силу нашему киноискусству, и создал блистательный фильм, несмотря на слабый сценарий. Картина «Дом, в котором я живу»—антипод этому фильму с точки зрения использования кинематографических средств. Она привлекает совсем иной творческой манерой, иными приемами.

Я хочу обратить внимание вот на что. Ведь здесь множество «интерьерных» событий. Полторы тысячи метров интерьера! И важно, что режиссеры сумели так построить мизансцены, чтобы не было скучно, чтобы фильм не походил на театральное зрелище.

Картина «Дом, в котором я живу»—картина о прекрасных людях. Поэтому, несмотря на то, что многие ее герои не возвращаются с войны, она глубоко оптимистична.

Я испытал большую радость, увидев этот фильм. Как растет наше кинематографическое искусство, как выросла наша молодежь, если она создает такие интересные и самобытные произведения!

Г. Чахирьян. ГЕРОЙ — ОБЫКНОВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК

Картина интересна тем, что в ней мы видим маленького, ничем не приметного человека, который становится в действительности героем. Поэтому образ отца и образ геолога, людей, которые погибли, но принесли нам вместе с другими воинами победу, вырастают в величественный символ.

Эта картина возвращает нас к настоящему кинематографу. И хотя здесь нет, как говорил М. Донской, мобилизации всех кинематографических ресурсов, она решена глубоко кинематографическими средствами.

Но мне хочется сказать о двух обидных просчетах. Первый—это образ старшего сына, офицера, на роль которого неправильно выбран актер. Е. Матвеев—хороший артист, он очень интересен в картине «Искатели», но здесь он создал образ расплывчатый, неопределенный. Не добилась подлинного творческого успеха также К. Еланская в роли актрисы—по той же причине.

В целом же картина волнует нас, в ней чувствуешь настоящую правду жизни, видишь живых людей.

С. Гинзбург. БЕЗ ВНЕШНИХ ЭФФЕКТОВ

Мне хотелось бы продолжить сравнение, которое сделал М. Донской. Без сравнения картин «Летят журавли» и «Дом, в котором я живу» трудно оценить то новое, что есть в обсуждаемом фильме. В картине «Летят журавли» привлекают более интересные позиции режиссера, яркость режиссерской и операторской выдумки, но уходишь с просмотра холодный, потому что судьба героини не волнует.

В фильме «Дом, в котором я живу» я не замечал ни режиссера, ни оператора, а видел людей, которые остались со мной. И мне кажется, что настоящей победой является то, что художники сумели раствориться в своих героях, полюбили их и заставили нас их любить. Сила режиссуры—в точном ви́дении жизни, в умении любовно подметить черты человеческого характера и человеческого поведения, восстановить какие-то позабытые, но дорогие детали нашей жизни. Это создает достоверность и очарование мастерства.

Картина сделана со своим принципиальным взглядом на жизнь и на искусство, и это самое дорогое в ней.

Не все в фильме кажется абсолютно правильным. По-моему, несколько ограниченно показана довоенная жизнь. Интересы советских людей раскрываются здесь почти исключительно в быту. А если бы в первой части картины был выход за пределы дома и двора, она была бы шире по своему дыханию. Ведь период 30-х годов—это период огромного строительства, а этой атмосферы в фильме нет.

Мне очень понравилась военная часть картины, она сделана строго, сурово, без внешних «эффектов». В нее включены чудесные кадры из фильма «Разгром немецких войск под Москвой», и они полностью совпадают со стилистикой картины.

Очень хороша сцена, в которой Сергей узнает о смерти Гали. Здесь есть такой же эффектный кадр, каких очень много в «Журавлях», но ты не думаешь о его эффектности, не замечаешь ее. Это тоже показатель настоящего, серьезного мастерства.



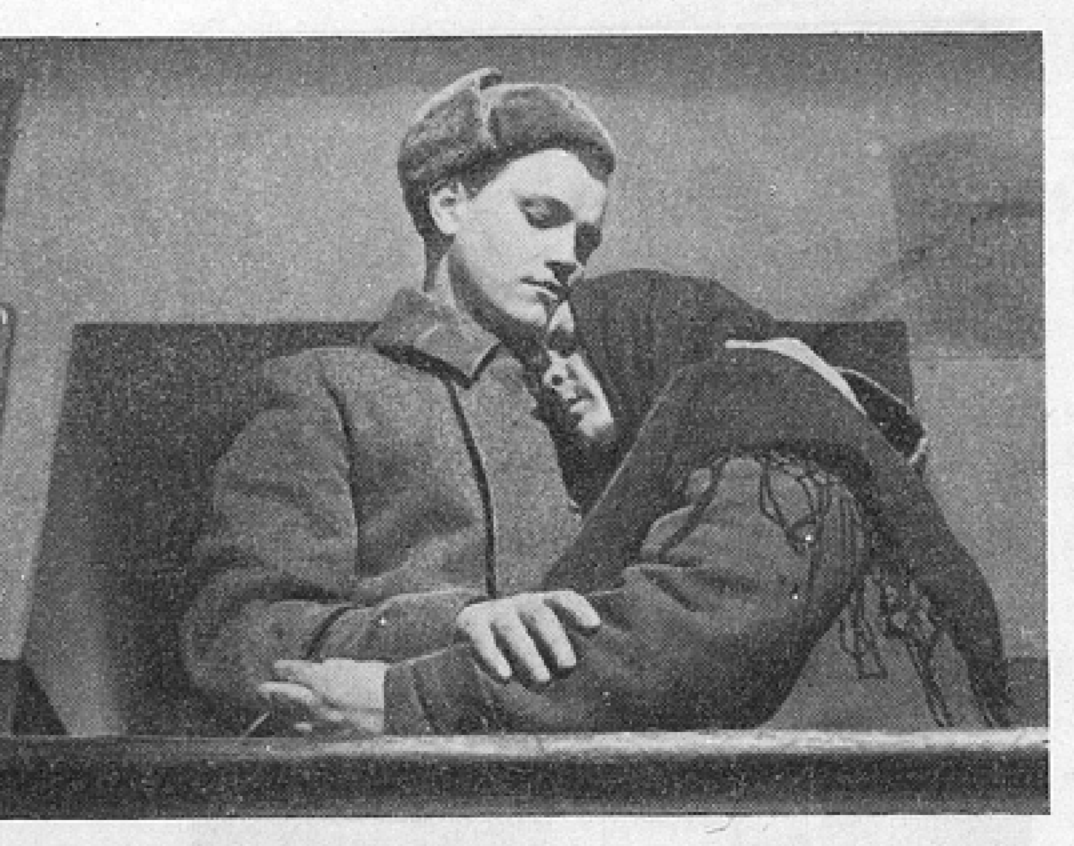
«ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ»

Ю. Калашников. НЕ ЗАБЫВАТЬ О ГЛАВНЫХ ИТОГАХ БОРЬБЫ НАРОДА

Сценарий фильма в его первоначальном виде выглядел весьма камерно. Автор любовался частностями жизни там, где это было совсем не нужно. И то, что сценарий в общем был очищен от этого, а в основу фильма легла лишь главная идейная магистраль литературного произведения, конечно, является большой заслугой создателей картины.

Что глубоко волнует в фильме? Подлинная, настоящая правда характеров.

Вот перед нами Катя и ее муж, шофер. Они, действительно, маленькие люди, но в них есть великое начало нашей, советской жизни, то, что вело народ на героические свершения, заставляло отдавать жизнь во имя социалистического отечества. Это непременное качество советского человека выражено во всех главных героях картины. Мне кажется, что в этом самое важное ее достоинство. Новая этическая основа натуры советского человека вскрыта без всякого нажима, без нарочитого подчеркивания. Она показана, как уже сформировавшееся, твердо сложившееся свойство, ставшее плотью и кровью нескольких поколе-



«ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ»

ний. В фильме действуют люди разных возрастов. Телегина играет русскую мать, но она прежде всего и советская мать. Актриса выявляет здесь какие-то очень важные человеческие черты, которые созданы сорокалетней историей нашего государства.

Просчеты, которые есть в картине, очень досадны. Относительно образа актрисы уже говорили. Надо сказать и о том, что один из главных героев фильма—Костя—ведет себя в первых эпизодах просто пошло. Это снижает образ, мельчит его.

И, наконец, последнее замечание, связанное не только с критикой данного произведения, но и с определенным оттенком в развитии современного киноискусства. Фильм все-таки получил некую скорбную тональность. Хорошо ли это? То, что показана жизнь с ее сложностями и противоречиями, трудностями и преодолением их,—заслуга авторов. Однако ведь у всех нас есть большое счастье. Оно выстрадано, добыто в борьбе, но оно добыто. Вот эта сторона нашей жизни недостаточно отражена в фильме.

В произведениях о современности—это касается не только кино—очень важно подчеркивать радость созидания, оптимистические итоги жизни народа. Рассказывая о сложной борьбе и трудностях социалистического строительства, нельзя упускать эту сторону нашего бытия. Она—главная.

Я. Сегель. ФИЛЬМ О ДАВЫДОВЫХ И ДЛЯ ДАВЫДОВЫХ

Очень интересно было слушать то, что здесь говорилось,—приятно сознание, что в общем, как мы поняли, картина нравится, картина волнует. Хотя надо сказать, что нам не хотелось бы оценивать качество нашей работы количеством слез, пролитых на просмотре. Для нас было бы гораздо важнее, если бы фильм вызвал больше улыбок, потому что это более свойственно нашим вкусам в искусстве.

Если вы дадите себе труд сравнить сценарий и монтажный лист, то найдете немало изменений, которые, может быть, и принесли какие-то потери фильму. Но многое хорошее, о чем здесь говорилось, возникло в результате «борьбы» со сценарием. Очевидно, мы были правы, когда выступали против литературных погрешностей сценария—мы не могли сделать «треугольник», существовавший в сценарии, симпатичным для зрителей, не могли его оправдать, а если художники не находят сил оправдать героя, то он всегда будет неубедителен. Но мы полюбили Сергея и Галю, полюбили ту пару, которой в сценарии отведено довольно мало места,—шофера и Катю, и нам захотелось, чтобы они стали основными героями. Мы решительно воспротивились тому, чтобы в фильме была измена и ревность. Это, как нам кажется, помогло снять оттенок тривиальности.

Кому адресована эта картина? Возможно, быт наших героев и будет шокировать чей-то вкус, но мы делали фильм для Давыдовых, которые являются большинством в нашем обществе. Нам хочется, чтобы эта картина их волновала, чтобы они поверили, что рассказ идет о них. Если они не поверят быту, то перестанут верить и событиям, характерам, взаимоотношениям людей, значит, они не смогут воспринять идеи фильма и, следовательно, это будет выстрел мимо цели.

Говорилось, что во второй части картины мало деталей. Это не случайно. Мы сознательно в военных эпизодах немного «оголили» жизнь, не задерживались на подробностях. Мы хотели сосредоточить внимание на судьбах людей.

Нам дорого то, что критики фильма увидели в нем продолжение реалистических традиций нашего кино. Это для нас—самое важное.

КРИТИЧЕСКИЙ ДНЕВНИК

И. Владимирцева

РАДИ ЧЕГО СТАВИЛСЯ ФИЛЬМ?

Пожалуй, ни один автор критической статьи об отражении современности в кино не обходится без настойчивого доказательства важности и необходимости для нашего искусства героической темы.

Разделяя это мнение, многие кинематографисты — и сценаристы, и режиссеры — в своих устных и печатных выступлениях неоднократно подчеркивали, что большую задачу воспитания патриотического духа, мужества и других прекрасных черт характера советского человека, задачу утверждения в жизни самого положительного, достойного, с наибольшим успехом выполняют произведения искусства, проникнутые духом героики и романтики.

Однако на экранах зрители еще очень редко встречаются с настоящими героями, Героями с большой буквы.

Удивительно мало еще произведений, которые бы, потрясая до глубины души, учили горячо любить и непримиримо ненавидеть, произведений страстных, остро драматических — ведь настоящий герой проявляет себя в борьбе.

Недавно почти одновременно вышли два фильма. Один — производства киностудии «Ленфильм» — «На острове Дальнем...». Другой создан одесскими кинематографистами — «Координаты неизвестны».

Обе картины основаны на реальных и, можно сказать, героических фактах.

Фильм «Координаты неизвестны» повествует о мужественном рейсе экипажа советского танкера, который был застигнут войной далеко от родных берегов с грузом горючего вещества и сумел в трудных условиях, обогнув полсвета, добраться до советского порта, сохранив и людей и ценный груз.

Фильм «На острове Дальнем...» заставляет вспомнить историю, происшедшую четыре года назад на Курилах, когда после долгих и безуспешных поисков маленького катера, унесенного в бушующий океан, его команда, считавшаяся уже пропавшей без вести, была найдена неподалеку от берега — истощенная, измученная, но не потерявшая за 82 дня дрейфа воли к жизни, сил к сопротивлению, выдержки и стойкости.

Несомненно, оба этих факта таили в себе большие возможности создать фильмы, насыщенные драматизмом, овеянные духом борьбы, романтикой, прославляющие бесстрашие, упорство, волю.

Но этого не случилось. Вместо таких произведений на экраны вышли картины, которые рождают лишь неудовлетворенность, а то и раздражение своей пустотой, холодностью, надуманностью и забываются вскоре после просмотра.

Обратимся к фильму «На острове Дальнем...».

Перед авторами картины — сценаристом В. Сутыриным и режиссером Н. Розанцевым — стояла, скажем прямо, нелегкая задача. Несколько человек, вырванных из привычной обстановки, лишенных почти всего необходимого цивилизованному человеку, вступили в борьбу с природой за жизнь, — подобная ситуация не оригинальна, она «обыгрывалась» не раз писателями, драматургами, кинематографистами и в нашем искусстве и в зарубежном.

Люди на краю гибели не скрывают своих самых сокровенных, глубоко запрятанных в обычной жизни чувств, мыслей, свойств. Острота, обнаженность отношений, яркое проявление главных, определяющих черт характера — вот что обычно привлекает внимание художников к подобным фактам.

Писателя А. Борщаговского, первым описавшего случай на Курилах в повести «Пропали без вести», по мотивам которой и создавался фильм, также в первую очередь заинтересовало поведение терпящих бедствие моряков. В этом интересе не было оттенка простого любопытства психоаналитика. Писатель увидел в участниках драматической истории про-

стых людей, похожих на сотни, тысячи наших современников, а героизм, который они проявили в условиях немыслимых испытаний, объяснил— причем убедительно, не декларативно—теми высокими качествами, которые рождает в каждом человеке весь строй нашей жизни.

Но А. Борщаговский не называл своих персонажей героями, не создавал им ореола. Он нарисовал образы этих людей с суровой правдивостью, со сдерживаемым волнением, считая, что жизненный материал, случай и характеры, к которым он обратился, говорят сами за себя и не нуждаются в приукрашивании.

Это рождало доверие к писателю, придавало особую убедительность и эмоциональную выразительность повествованию.

Писатель подчеркнул в изображаемых моряках не биологическое желание выжить во что бы то ни стало, а упорное, настойчивое желание преодолеть страх, голод, болезнь, добраться до берега, чтобы осуществить те большие, интересные мечты и планы, которые были у каждого.

Повесть создавалась по горячим следам фактов. И не удивительно, что в ней, при всех ее достоинствах, были кое-какие просчеты, много не продуманного автором до конца. Однако в ней привлекало горячее восхищение обычными советскими людьми, вступившими в бой со стихией и победившими в этой борьбе.

Обилие событий повести, конечно, не могло войти полностью в картину.

Автору экранизации В. Сутырину, вероятно, прежде всего следовало бы выбрать главное, сконцентрировать свое внимание на достоинствах книги, найти кинематографическое выражение подробной, убедительной обрисовки характеров героев в книге. Казалось бы, сценарист задумается и над упущениями автора повести, постарается проникнуть еще дальше, чем А. Борщаговский, в глубинный смысл действительного факта, чтобы понять закономерности нашего общества, проявившиеся в этой на первый взгляд случайной истории.

Однако В. Сутырин пошел другим путем. В процессе работы над сценарием все, что имело отношение к случаю с маленьким катером, стало постепенно отодвигаться на задний план. В центре сюжета оставалась история шестерых моряков, но лишь внешне. Герои книги вошли в сценарий почти без биографий, они были взяты, за редким исключением, без широких жизненных связей.

Большинство из них получило в сценарии более чем лаконичные и весьма односторонние характеристики. Один—кок, и у него неладно со здоровьем; другой—помощник капитана, старший на корабле— пожилой и осторожный; третий—новичок на флоте, и его все время укачивает; четвертый—хозяйственный мужичок, немного скопидом; пятый—почти ребенок; шестой обрисован более подробно—мы узнаем, что у него на берегу осталась любимая, что он собирается поступить в штурманское училище, что он сообразителен и более культурен, чем остальные.

За время действия фильма представление о героях не расширяется, не обогащается. В ходе действия они ничего нового для себя не приобретают, ничего не узнают, ничему не научились, так же как и зрители.

Сценарист останавливает внимание на мелочах, на трудностях, так сказать, материального порядка: на отсутствии пищи, нехватке воды, недостатке топлива и т. д. Духовным переживаниям ни в сценарии, ни в фильме места не остается.

Характеры героев очень напоминают схемы, чуть приукрашенные и едва отличимые одна от другой благодаря отдельным правдоподобным штрихам во внешности или в поведении.

Справедливости ради следует сказать, что режиссер (эта картина—вторая по счету, поставленная Н. Розанцевым, удачно дебютировавшим в прошлом году фильмом «Крутые Горки») пытался как-то разнообразить, индивидуализировать своих героев средствами изобразительными и актерскими, но все его попытки наталкивались на упорное сопротивление драматургического материала.

Об истории шестерки моряков в картине рассказано малоубедительно, мимоходом, поверхностно.

Что же посчитали авторы фильма, и прежде всего автор сценария, наиболее важным, на что они обратили свое основное внимание? Возможно, потеряв в одном, они приобрели в другом? Может быть, они захотели рассказать о том, как настойчиво, невзирая на шторм, мороз, искали маленький катер не дождавшиеся его на берегу люди? Может быть, история упорных поисков моряков стала основным содержанием фильма?

Нет, этому в картине посвящаются самые невыразительные сцены—либо снятые многократной экспозицией кадры плывущих судов, летящих самолетов, передающих сигналы радистов, либо сцены сухих заседаний о ходе поисков—формальная, сухая иллюстрация тезиса о том, что в нашей стране не пропадешь, что судьба человека дороже самых колоссальных затрат и т. д.

На передний план событий неожиданно выступила фигура мелкого карьериста, капитана Елагина.

Его присутствие в фильме было бы оправдано, если бы от него хоть в какой-то степени зависела судьба терпящих бедствие. Но этого нет в картине. Есть другое: постепенно выясняется, что история маленького катера послужила лишь одним из поводов для разоблачения Елагина.

Полно, стоило ли столько времени тратить на этого пустого, неумного (что становится ясно чуть ли не со второго эпизода) человека?

В уста большинства персонажей автор сценария вкладывает красивые слова о вере в людей. Несомненно, эта тема чрезвычайно близка автору, чувствуется, что он пытался провести ее через весь фильм, сделать ведущей идеей. Что ж, подобное намерение очень ценно. Но, к сожалению, оно не получило должного осуществления.

На деле большинство персонажей оказывается удивительно подозрительными людьми, и своим поведением опровергает свои же декларативные высказывания о доверии.

Даша—в общем очень милая и симпатичная—может произносить горячие речи о том, что любить—значит верить, а сама приходит в отчаяние от первого не очень ласкового взгляда Елагина. Моряки и служащие поселка на словах полны расположения и доверия к людям; в то же время они, не задумываясь, понимают в дурном смысле, как обвинение в измене, рассуждение Елагина о том, что затерявшаяся команда катера могла пристать к чужому берегу. А разве не было случаев, что советских моряков выбрасывало на чужую землю, что их насильно увозили в другое государство? Однако подобные мысли почему-то не приходят в голову «доброжелательным» персонажам фильма.

Нельзя сказать, что этот фильм смотрится совсем без интереса. Невозможно остаться равнодушным к сценам на маленьком катере—волнующий жизненный факт лежит в их основе, да и профессионально-режиссерски они поставлены точно.

Сочувствие вызывают старательные усилия коллектива способных актеров преодолеть узость и ограниченность сценарной схемы, вдохнуть жизнь в своих бездейственных, лишенных возможности открыто и свободно проявлять свои симпатии и антипатии персонажей.

В целом удачно снят фильм оператором К. Рыжовым: в строгой, сдержанной манере, подчеркивающей суровую природу Севера.

Но это, конечно, не восполняет идейных, эмоциональных пробелов фильма. Авторы картины не сумели понять силу и значительность того материала, к которому обратились, не нашли нужным в полный голос поговорить о героях-моряках, не сумели раскрыть истоки их мужества и тем самым обеднили самих себя.

Картина «Координаты неизвестны» (сценарист И. Радченко, режиссер М. Винярский) на первый взгляд построена несколько иначе, чем фильм «На острове Дальнем...».

Авторы ее вроде бы не отвлеклись в сторону от основного события—рейса танкера, старающегося незаметно провезти сквозь огонь войны бензин для самолетов, громящих врага.

По первоначальному впечатлению внимание и сценариста и режиссера привлекает углубленное раскрытие жизненных и весьма драматических обстоятельств, в которых был совершен подвиг командой корабля.

Однако по мере развития действия фильма позиция, занятая авторами, начинает вызывать недоумение. Сценарист и режиссер удивительно равнодушно проходят мимо действительно напряженных ситуаций, лежащих буквально на поверхности и бросающихся в глаза даже при беглом знакомстве с реальным фактом.

Почему бы авторам фильма, например, не остановиться на том, как восприняла команда весть о неожиданном нападении врага?

Едва ли их в действительности не взволновала ни собственная судьба, ни судьба близких, оставшихся на родине, ни судьба страны!

Почему бы не дать возможность персонажам подумать о дальнейшем маршруте судна? Дисциплина—дисциплиной, но должно же быть мнение собственное у людей, оказавшихся в таких необычных обстоятельствах.

Интересно было бы, например, поставить команду корабля перед решением такой сложной задачи: сохранить ли в тайне свое местонахождение и пройти мимо чужого тонущего корабля, или поспешить на помощь погибающим и тем самым раскрыть свои координаты.

Можно было бы отыскать множество правдивых ситуаций, в которых персонажам представилась бы широкая возможность проявить себя в деле, доказать свое мужество, упорство, выдержку, показать себя настоящими советскими людьми.

Однако авторы посчитали нужным лишь мимоходом рассказать о тех серьезных реальных испытаниях, с которыми пришлось столкнуться экипажу танкера во время необычного, «тайного» плавания. Они постарались старательно убрать с пути героев все то, что в жизни потребовало бы большого напряжения сил, ума, воли.

Только стала ощущаться на танкере нехватка пищи, как вовремя появившаяся и тут же виртуозно пойманная акула избавила моряков от мук голода.

Только было предатель и трус, пробравшийся на корабль, начал передавать в эфир координаты судна, как его моментально поймали с поличным, и местонахождение танкера для всех, в том числе и для врага, осталось тайной.

Только что появление неизвестного эсминца, намеревавшегося преследовать судно, вызвало беспокойство экипажа, как обнаружилось, что флаг на нем—советский.

Весь фильм пронизывает стремление избавить действующих лиц от решения серьезных и сложных жизненных задач, возникавших по мере удаления корабля от родных берегов.

Зато с большой щедростью и фантазией авторы фильма обрушивают на головы своих героев массу выдуманных ужасов, возникающих без всякой связи и зависимости от реальной обстановки действия.

Зрителю подробно сообщают о пожаре на корабле от случайно брошенной папиросы, драках среди команды, воровстве, о пьянках, оскорблениях единственной женщины на судне — буфетчицы Нюры и т. д. Во всех этих неприятностях оказывается виновным один персонаж, неоправданно выплывший на первый план, — негодяй, вор и пошляк Долинский. Разоблачение этого неприглядного человека, а также перевоспитание попавшего под влияние Долинского разболтанного пьянчужки, матроса Брагина больше всего беспокоят и интересуют авторов фильма.

Создается впечатление, что не будь на корабле Долинского, который своими развязными и лицемерными разговорчиками будоражил всю команду, «разлагал» Брагина, а также крал спирт и шоколад, плаванье танкера в чужих морях в условиях войны напоминало бы скорее безмятежную увеселительную экскурсию.

Взаимоотношения большинства персонажей фильма и их характеры трафаретны. Уже давно стали шаблонами образы хорошего, в сущности, но случайно проштрафившегося и в конце концов исправляющегося и совершающего героический поступок парня — подобного Брагину; и заботливого, прощающего все проступки, прозорливого старшего товарища, вроде помполита Крутова; и коварного злодея, пытающегося привлечь подачками и обманом на свою сторону расхлябанных, морально неустойчивых людей — вроде Долинского.

Малозанимательны, неинтересны и мелки образы других действующих лиц. Капитан Чалый (артист О. Жаков) до конца фильма остается «незнакомцем», ничем и никак не проявив себя.

Матрос Сомов все время занят письмами к любимой девушке (кстати, в этих посланиях в течение всего фильма сохраняется идиллическое спокойствие, а ведь девушка находится в Туапсе, куда наверняка залетал враг, и Сомову следовало бы поволноваться за нее), кок Федор Михайлович заботливо подкармливает то парой грибков, то стаканом компота либо капитана, либо Нюру — молоденькую буфетчицу, матрос Подопригора все время томится от голода. Остальные члены экипажа лишены даже таких весьма однобоких характеристик.

Почти все персонажи разговаривают друг с другом на каком-то условном языке, щеголяя такой, с позволения сказать, «морской терминологией»: «отгребай отсюда», «не трави», «отчаливай, не то я тебе руль право на борт сделаю», «эх ты, медуза», «свой в доску, вся корма в ракушках» и т. д.

Трудно поверить, что эти безликие, грубые, бедные духовно люди — мужественные советские моряки.

Никаких примет времени в картине мы не найдем, лишь изредка напоминает о войне диктор, читающий сводки Совинформбюро.

В режиссерском решении недостатки сценария углубляются. Долинский, например, приобретает традиционные «пижонские» усики и ухватки, распевает «душещипательные», упадочнические романсы; чтобы подчеркнуть глубину чувств Крутова, режиссер заставляет его долго рыдать над портретом погибшей жены.

Одинаково статично, невыразительно решаются самые различные сцены — и пожар на танкере, и пьяное ухаживание Брагина за Нюрой, и эпизод, в котором Долинский сообщает по радио о координатах судна.

Чувствуется, что ни у сценариста, ни у режиссера не было четких представлений о том, что же главное и важное в изображенных ими событиях. В результате тема героизма осталась нераскрытой, ушла в тень, из которой ее не могут извлечь даже настойчивые заклинания диктора, призывающего зрителей поверить в то, что героям нелегко и что они мужественные люди...

●

Эти фильмы разнятся друг от друга. Между ними ни в коей мере нельзя поставить знак равенства.

В профессиональном отношении картина «На острове Дальнем...» несравненно выше фильма «Координаты неизвестны».

Но в них есть и много общего.

В первом фильме основное внимание было отдано не шестерке борющихся за жизнь моряков, не людям, самоотверженно спешащим к ним на помощь, а мелкому, неумному дельцу, пытающемуся любыми средствами продвинуться по службе, заслужить расположение начальства. В конечном итоге действительный героический случай стал лишь поводом для рассказа о делах скверного ничтожного человечка.

В другом фильме на первом плане оказалась неволнующая история преодоления экипажем танкера реальных и грозных трудностей, а невыразительная повестушка о мелком подлеце и об исправившемся хулигане. В конечном итоге рассказ о героическом подвиге моряков свелся к неинтересной болтовке о мелких склоках, о людях несимпатичных, малопривлекательных.

От героических событий осталась в фильмах лишь одна оболочка.

При просмотре обоих фильмов не оставляет ощущение, что их благополучные концы довольно случайны и обусловливаются не самоотверженным, героическим поведением людей (что на самом-то деле и должны были показать авторы картин), а счастливым стечением обстоятельств.

Авторы обоих фильмов не попытались поискать яркую и своеобразную форму, соответствующую значительности и красоте содержания действительных событий, положенных в основу сюжета.

Неторопливо, монотонно сменяют друг друга отдельные сцены в обоих фильмах, снятые однообразно, без творческих находок. Киноповествование лишено ярких кульминационных моментов, драматических взлетов, эмоциональных акцентов.

Приступая к постановке фильмов, режиссеры вслед за сценаристами не сумели поставить перед собой большие творческие задачи, не постарались обобщить изображенные события, не задумались над главным вопросом: ради чего создается фильм.

В результате волнующие события предстали перед зрителями в обедненном виде, а эмоциональная сила и воспитательное значение рассказанных с экрана героических историй оказались сведенными к нулю.

Н. Халатов

ВОЗРОЖДЕНИЕ ВАЖНОГО ЖАНРА

Если вам сообщат о том, что кукуруза—очень полезное растение, что ее надо культивировать не только на юге, но и на севере, что из ее початков получаются отличные консервы, а из зеленых стеблей и листьев—замечательный силос, вряд ли все это явится для вас неожиданностью. Потому что нет в нашей стране, кажется, ни одного уголка, где бы не слыхали о замечательных качествах кукурузы.

Но вот на экраны кинотеатров вышел новый мультипликационный фильм «Чудесница»*, и зрители как бы заново узнали свою старую знакомую. Все, что было давным-давно известно о кукурузе, вдруг заиграло яркими, живыми красками, обрело, что называется, «плоть и кровь».

«Чудесница» —произведение особого жанра. Ведь это не просто мультфильм. Это фильм-плакат со всеми присущими ему чертами: предельной наглядностью, доходчивостью, броскостью, убедительной агитационностью.

Сама природа мультипликационного, рисованного кино органически близка природе рисованного плаката.

Тем не менее мультипликационные фильмы-плакаты, получившие распространение в ранние годы развития советского мультипликационного искусства, стали редкими гостями на нашем экране сегодня.

Первые мультипликационные фильмы-плакаты были весьма примитивны по технике исполнения. С развитием техники, с ростом мастерства процесс создания фильма делался все более сложным. Получался некий разрыв между возможностями мультипликационного кино и спецификой плаката—если понимать ее примитивно.

И вот мастера жанра, сделавшие «Чудесницу», доказали, что в работе над мультплакатом применимо все лучшее, найденное в десятках рисованных фильмов. Думается, что авторы «Чудесницы» получили на этот раз полное творческое удовлетворение.

Но поучительность «Чудесницы» —не только в элементарном утверждении жанра. Важным является и то, что режиссер-постановщик А. В. Иванов, более тридцати лет создающий мультипликационные фильмы, открыл в самом жанре мультипликационного фильма-плаката некие новые возможности. Он создал фильм-плакат в форме музыкальной комедии.

Оказывается, что жанр фильма-плаката может вобрать в себя элементы пародии—литературной, музыкальной, хореографической. Оказывается, создание индивидуальных образов-характеров не только не противоречит плакатному жанру, но еще и обогащает сам жанр.

Лев Позднеев—автор сценария—порадовал нас отличным текстом.

*Автор сценария Лев Позднеев. Режиссер-постановщик А. Иванов. Художники-постановщики: В. Лалаянц, Л. Позднеев. Художники-мультипликаторы: В. Котеночкин, В. Пекарь, Б. Дежкин, Ф. Епифанова, Л. Попов, Б. Чани, К. Никифоров. Эскизы декораций: М. Скобелев, Г. Аркадьев. Композитор А. Варламов. Оператор Н. Воинов. Звукооператор Б. Фильчиков. «Союзмультфильм», 1957.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА „ЧУДЕСНИЦА“



КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА „ЧУДЕСНИЦА“

С первых кадров звучат его стихи:

—Да... Председателя колхоза
Толково взяли в оборот...
—А он?—Наговорил с три воза,
Что кукуруза не пойдет,
Что эта неженка-мимоза,
Мол, от мороза пропадет.

Затейливая игра словом, внутренние рифмы, прекрасные разговорные обороты и интонации—все это обличает в сценаристе подлинного мастера стиха. И каково же было удивление, когда мы узнали, что Л. Позднеев—отнюдь не поэт-профессионал, а художник киностудии, один из художников-постановщиков «Чудесницы». Л. Позднеев оказывается к тому же и незаурядным поэтом-песенником. Взять хотя бы пародийную песню полевых сорняков:

Мы—красавцы, ростом велики,
Ха-ха!
Бравые ребята-сорняки!
Ха-ха!
Мы овес, пшеницу сгложем,
Кукурузу уничтожим.
На полях останется труха.
Ха-ха!

А кукурузные частушки! Невозможно удержаться, чтобы не процитировать хотя бы несколько строк.

Початок-паренек: Я — початок натуральный.
Я — продукт универсальный.
Початок-девушка: Я — культура хлебная.
Я и ширпотребная.
Хор: Кукурузные консервы
Очень даже вкусные.
Успокаивают нервы
Хлопья кукурузные!

Задорные, лукавые частушки, брызжущие самым неподдельным весельем и задающие всей картине какой-то особо приподнятый, мажорный, особо праздничный тон—удача не только сценариста, но и композитора А. Варламова. Ему удалось необычайно счастливо соединить разудалую плясовую музыку с утонченным пародированием цыганщины и достаточно известных «фольклорных» мотивов.

Конечно, можно, например, спорить, насколько уместен «цыганский» надрыв в песне сорняков. Но разве это важно? Сцена бандитской пляски сорняков идет под такой оглушительный хохот зрительного зала, что пропадает всякая охота спорить: композитор вместе с художниками блистательно заклеймили хулиганскую братию—и это в данном случае самое важное.

А марш, которым невидимые зрителю музыканты встречают приезд Кукурузы: сколько в нем блеска, юмора, изобретательности!

О «Чудеснице» хочется говорить как о глубоко народном фильме. И не только потому, что в нем много народных музыкальных мотивов, не только потому, что зрители с восторгом узнают в такой, например, частушке:

Мой миленок был теленок,
А с чего подрос миленок?
Оттого, что он с пеленок
Кукурузу получал

совсем другую частушку, традиционно народную. Дело в самой атмосфере фильма, органически родственной мажорному народному искусству. Типажи, созданные художниками, наделены чертами яркого народного лубка. Очень удачна Кукуруза—этакая традиционная русская матрешка. А посмотрите на ее походку, когда она идет по вокзальному перрону—походку одновременно и чуть-чуть жеманную, и чуть-чуть застенчивую, и при этом безусловно исполненную достоинства.

Авторам фильма удалось придать своим героям очень яркие, запоминающиеся, неповторимо индивидуальные характеры, и уже одно это позволяет говорить о «Чудеснице» как о произведении подлинного искусства.

И, радуясь фильму в целом, уже не хочется говорить о его недостатках. Например, о том, что некоторые кадры (мелькающие телеграфные столбы, крутящиеся колеса паровоза, сходящиеся и расходящиеся железнодорожные рельсы)—дань тем временам, когда от рисованного кино требовали педантичной «правдоподобности». Не хочется говорить и о том, что в эпизоде, где два великолепных быка сталкиваются лбами, после чего в кадр дождем падают консервные банки с этикетками «Мясо тушеное», авторам изменил их высокий вкус.

Но вот о чем хочется говорить во весь голос: лучшие кадры фильма—те, где мультипликация выступает в полную свою силу, не копируя другие жанры киноискусства, а делая то, что доступно ей одной. Таковы кадры «парада» животных и бидонов, танцы сорняков и початков, танцы мясных изделий на льду, мгновенные превращения початков в «ширпотреб» и многое другое. В «Чудеснице» необычайно просторно всем персонажам, они, особенно во второй половине, нисколько не перегружены текстом; текст и песни звучат за кадром, давая героям фильма полную свободу действий.

Мастерски использовав возможности рисованного кино, авторы создали талантливый, веселый, остроумный фильм, доставивший зрителю много радостных минут.

Конечно, фильм «Чудесница»—только один из возможных вариантов мультипликационного фильма-плаката. Впереди новые творческие поиски, новые находки.

Т. Непомнящий

НАВСТРЕЧУ ПЕСНЕ

Когда смотришь фильм «Навстречу песне», невольно вспоминаются взволнованные слова о народной песне Тургенева в «Певцах», Чехова в рассказе «Степь», Горького в рассказе «Как сложили песню»... Да, пожалуй, не было писателя или поэта, который не обращался к песне, дающей, по словам Гоголя, «представление о нравственной жизни народа».

...Далекие целинные степи. Видно, уже не первые сутки идет дождь, такой редкий гость в этом краю.

Молодежь собралась в клубе. Ей и податься больше некуда. Девушки, усевшись потеснее в кружок, протяжно поют. И вот невзначай один из новоселов, Леша Кораблев, говорит:

— Хорошо поете, девчата. А почему у вас своего хора нет?

И тут происходит разговор, который как бы объясняет задачу фильма.

— А что, разве это не хор?

— Ну какой же это хор. Это вы просто собрались все вместе, сели и поете.

— Но мы же хором поем.

— До сих пор пели, и всем нравилось.

— А что же тогда, по-твоему, хор?—спрашивают девушки у Леши.

Так перед героями фильма, молодыми новоселами целинного совхоза, и одновременно перед зрителями возникает вопрос, ответить на который, казалось, может любой человек. Но так только казалось.

Из эпизода в эпизод на экране развертывается история одного рядового хора. Как он организовался, как быстро вскружилась у ребят голова от первых же успехов, как провалился хор на смотре и как потом, ступень за ступенью, стал овладевать исполнительским искусством. Но, главное,—зрителям удается познакомиться с основами хоровой культуры, музыкальной грамоты, со многими замечательными собирателями песен, с особенностями коллективов исполнителей.

На обсуждении этого фильма в Ленинградском Доме кино очень хорошо сказала жена офицера, недавно вернувшаяся из далекого гарнизона. Она сожалела, что такого фильма не было прежде, что она не могла его увидеть до того, как ей поручили организовать хор при Доме офицеров, и она, человек культурный и музыкально грамотный, не знала, с чего начать и как вообще организовать работу хора. Фильм дал ей ответ на очень многие вопросы.

Другая аудитория, смотревшая фильм в Москве и состоявшая преимущественно из руководителей хоров—сельских, молодежных и заводских,—также разделила это мнение.

В чем же ценность этого фильма, почему он сразу пришелся по душе не только участникам самодеятельности, давно ожидающим такое «музыкальное пособие», но и всем, кто успел уже посмотреть его?

В плане студии это был один из многих десятков заказных фильмов, один из тех фильмов, которые кинематографисты иронически называют «болты в томате» и порой снимают без всякого творческого огонька.

И вот началась работа над «заказом».

Авторы сценария и режиссер испробовали много путей, прежде чем нашли и сюжетный ход, и тон рассказа. К работе над фильмом были приглашены опытные педагоги и музыканты: В. Соколов, Г. Сандлер, А. Михайлов, И. Полтавцев, А. Орфенов. В фильме снимались известные не только в Советском Союзе, но и за рубежом коллективы и солисты ленинградских театров, Государственный академический

Сценарий П. Бахмутского, А. Пэн-Чернова. Постановка М. Клигман. Оператор Э. Ратнер. Художник В. Покровский. Композитор А. Пэн-Чернов. Звукооператор Р. Левитина. Ленинградская студия научно-популярных фильмов, 1957.

«НАВСТРЕЧУ ПЕСНЕ»





«НАВСТРЕЧУ ПЕСНЕ»

кает крестьянская дореволюционная изба. На столе—фонограф, перед которым расположились крестьянки. Пятницкий подает знак, и крестьянки начинают петь. Достоверно и убедительно воссоздан постановщиком образ талантливого собирателя русских народных песен.

Этот эпизод помогает отчетливее ощутить манеру народного пения.

Познакомившись по грамзаписи с двумя хорами, академическим и народным, ребята решают организовать свой хор.

●

И вот начинается ознакомление ребят со значением голосов в хоре. «Поводом» для этого послужил коврик одной из девушек, на котором веером развешаны фотографии оперных артистов. Здесь и Джильда из «Риголетто» —колоратурное сопрано, и Татьяна из «Евгения Онегина» —лирическое сопрано, и низкий женский голос—контральто—Ваня из оперы «Иван Сусанин». Потом мужские голоса: Ленский в «Евгении Онегине» —лирический тенор, высокий голос; баритон—Онегин, низкий мужской голос—бас—варяжский гость из оперы «Садко».

Ребята увлечены, они фантазируют. И возникает эстрада.

хор под управлением народного артиста СССР А. Свешникова, хор имени Пятницкого, хор театра имени С. М. Кирова, хор студентов Ленинградского университета, Осинский народный хор. Этот перечень сам по себе дает убедительное представление о многообразии материала, привлеченного создателями фильма, которые подошли к своей задаче с чувством высокой ответственности.

...Как же Леша Кораблев ответил на вопрос: «Что такое хор?»

Он собрал однажды своих товарищей, поставил патефон и вместе с ними послушал «Грезы» Шумана. Так целинники как бы попадают на концерт большого хора, которым дирижирует Александр Васильевич Свешников.

Чтобы позволить отчетливее почувствовать, не услышать, а именно почувствовать, как поют группы голосов, как они ведут свою партию, оператор сильнее или слабее освещает ту или иную группу хора, расположенного амфитеатром. Здесь музыкальная, вернее хоровая, композиция эпизодов неразрывна с изобразительной, световой композицией. Так мы знакомимся с хором академического типа.

Для того чтобы дать почувствовать его своеобразие, создатели фильма умело монтируют фрагмент о хоре имени Пятницкого. На экране возни-

«НАВСТРЕЧУ ПЕСНЕ»



На экране—необычайное происшествие в истории оперной сцены: строгая Марфа из «Хованщины» поет рядом с пылкой Кармен, а суровый варяжский гость—вместе с коварным Мефистофелем. Так, наглядно авторы фильма помогают зрителям составить представление о голосах в хоре и подводят нас к тому, как же определить, у кого какой голос Это, пожалуй, один из лучших эпизодов фильма.

Много изобретательности в эпизоде, рассказывающем о том, как Леша Кораблев определял голоса своих товарищей, как сложился хор.

Чтобы хорошо петь, надо многому научиться и прежде всего знать нотную грамоту. Много выдумки вложено авторами фильма в мультипликацию, объясняющую нотную запись.



«НАВСТРЕЧУ ПЕСНЕ»

...И вот однажды к целинникам приехал солист Большого театра заслуженный артист республики Анатолий Иванович Орфенов. Ребята пригласили его на занятия хора и попросили рассказать о вокальной технике. Эпизод, который целиком ведет А. Орфенов, благодаря мастерству, выразительности исполнения этого талантливого певца, позволяет разобраться в довольно сложных вопросах вокальной техники, дыхания, резонаторах и в недостатках, от которых надо избавляться певцам целинного хора. А. Орфенов учит управлять дыханием, правильно произносить слова

Интересней становится жизнь ребят на целине. К сожалению, Федя—один из инициаторов создания хора—оказался непринятым в хор—у него нет слуха. Но его не оттолкнули, он остался в хоре... старостой. С участием Феди в жизни хора связаны многие по-настоящему веселые эпизоды.

Хор, которым руководит Леша Кораблев, завоевал право выступать на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве.

●

Успех не случайно сопутствовал авторам в работе над этим фильмом. Петр Бахмутский, работая над фильмом «К северу от Томска», проплыл с бригадой самодеятельности на пароходе сотни километров и наблюдал работу многих самодеятельных хоров. В практике создания короткометражных фильмов автор не так уж часто участвует в съемочном процессе от начала и до конца, в самой гуще жизни ищет выразительные образы для экрана.

В свое время, работая над фильмом «У рояля Глинки», П. Бахмутский нашел свежие приемы, детали, чтобы рассказать о творчестве прославленного русского композитора. В содружестве с композитором Александром Пэн-Черновым в фильме «Навстречу песне» он сумел раскрыть прелесть хорового искусства.

Режиссер Мария Клигман в течение ряда лет ставила фильмы, посвященные искусству, она накопила уже немалый опыт в этой области. В новом фильме М. Клигман умело сочетает актерскую игру со съемкой невымышленных персонажей—А. Свешникова, В. Соколова, А. Орфенова. Прием инсценировки использован ею еще в фильме «Записные книжки А. П. Чехова», но там это лишь небольшие эпизоды, возникающие как живые иллюстрации к основному иконографическому, рукописному и пейзажному материалу. Их введение оживляло образы, возникавшие в записных книжках, позволяло увидеть воплощение замысла автора.

Включенные в картину воспоминания М. П. Чеховой и О. Л. Книппер-Чеховой помогали раскрытию образа писателя. Такие работы М. Клигман, как «Русские кружевницы», «Художник Федотов», «Живопись Владимира Маковского», «Глазами художника», были поисками новых выразительных средств. Почти во всех картинах работа велась М. Клигман совместно с оператором Э. Ратнером и художником В. Покровским. Созданный ими фильм «Навстречу песне» —интересное явление в научно-популярной кинематографии, обогащающее ее возможности.

К. Славин

ЗНАМЕНИЕ ВРЕМЕНИ

(*Как создавался фильм «Свет Октября»*)

...Широкий, полноводный Дунай омывает берега шести социалистических стран. По реке плывут баржи со станками и механизмами, на которых стоят марки Советского Союза и Чехословакии. Они направляются в Румынию, на завод, где на этих станках выточат тысячи деталей для тракторов, а те, в свою очередь, отправятся в далекое путешествие—во Вьетнам. Румынские тракторы, изготовленные с помощью русских и чешских станков, взрыхлят вьетнамскую землю, и ее плоды поплывут в Россию и Чехословакию...

Эти эпизоды из документального фильма «Свет Октября», снятые на Дунае и во Вьетнаме, очень сильно, взволнованно и достоверно, на простом, казалось бы, повседневном жизненном материале, раскрывают большую тему братской дружбы стран социалистического лагеря.

Таких эпизодов немало в этой картине. И они, как, впрочем, и весь фильм,—результат исключительного в своем роде творческого сотрудничества кинематографистов тринадцати социалистических стран, с огромным подъемом работавших над созданием большого публицистического кинопроизведения, посвященного 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

И когда думаешь об истории создания фильма, показывающего силу мировой социалистической системы, рожденной идеями Великого Октября, о том, что впервые в истории киноискусства в создании кинопроизведения участвовали кинематографисты многих стран Европы и Азии, приходишь к выводу, что это небывалое ранее творческое содружество—одно из замечательных знамений нашего времени.

Характеризуя столицу Советской страны—Москву, авторы фильма «Свет Октября» говорят, что в ней рождаются и становятся явью самые дерзновенные замыслы.

Вспоминая рождение замысла документального фильма о международном значении Октябрьской революции, мы с гордостью констатируем—и этот смелый замысел родился в Москве. Кинематографисты братских стран горячо приветствовали и подхватили идею своих советских товарищей.

Я вспоминаю первую встречу в Москве киноработников Китая, Чехословакии, Польши, Румынии, Венгрии, Болгарии, ГДР, Кореи, Монголии и других социалистических стран, на которой обсуждалась идея создания картины. Как активно, горячо и страстно все участники встречи говорили о примерном плане фильма, предложенном режиссерами Р. Григорьевым, И. Посельским и писателем А. Чаковским!

Идейный замысел картины встретил единодушное одобрение.

— Кинематографисты нашей страны с большой радостью будут участвовать в создании фильма. Они воспринимают это как свой почетный долг,—сказал китайский режиссер Шень Фу.

— Создание фильма, посвященного 40-летию Октября, мы, кинодокументалисты, и болгарская культурная общественность встретили с особой радостью,—заявил представитель болгарских кинематографистов Панчев.

— Нельзя отразить подлинную действительность, не показав влияния Октябрьской революции на судьбы мира. Нужно рассказать правду о дружбе и сотрудничестве наших

стран. Фильм должен быть простым и человечным, радостным и интересным, таким, чтобы его все хотели посмотреть. Вместе с тем он должен быть драматичным и острым,—этими мыслями были проникнуты высказывания деятелей киноискусства Чехословакии, Румынии, ГДР, Польши—известных мастеров кино Э. Торндайка, В. Влчека и ряда других товарищей.

Все участники совместного производства картины единодушно решили, что будущий фильм должен быть вдохновенным публицистическим кинопроизведением о торжестве идей Великой Октябрьской социалистической революции, о всепобеждающей силе марксизма-ленинизма, о единстве и солидарности трудящихся социалистических стран.

Предстояло решить исключительно сложную идейно-художественную задачу, собрать, осмыслить и обобщить в одной картине огромный материал мировой истории и современной жизни народов стран мира, в которых живет треть всего человечества.

О том, как велик лагерь социализма, образно и поэтично говорится в самом фильме:

— Над ним никогда не заходит солнце.— И мы видим: вот оно тонет в голубом Дунае на востоке Европы, чтобы в тот же миг позолотить в Азии залив Халонга и нежные лица китайских девушек, вышедших на утреннюю зарядку в один из пекинских парков...

По общему желанию авторского коллектива фильма Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ) в Москве была избрана центром—своеобразным штабом, где должна была концентрироваться вся работа над фильмом. Сюда стекались материалы, необходимые для разработки сценария, направлялись архивные кинодокументы и все материалы киносъемок наших дней. Почти ежедневно Центральную студию—группу «Октябрь»—вызывали телефонные станции Берлина и Праги, Пекина и Тираны, Варшавы, Пхеньяна и других столиц социалистических государств.

Сейчас, когда просматриваешь объемистые папки (их около двадцати!), в которых собраны все материалы, связанные с производством кинокартины «Свет Октября», видишь, какое высокое чувство ответственности, какой энтузиазм, настоящую деловитость и оперативность проявил авторский коллектив на всех стадиях создания фильма.

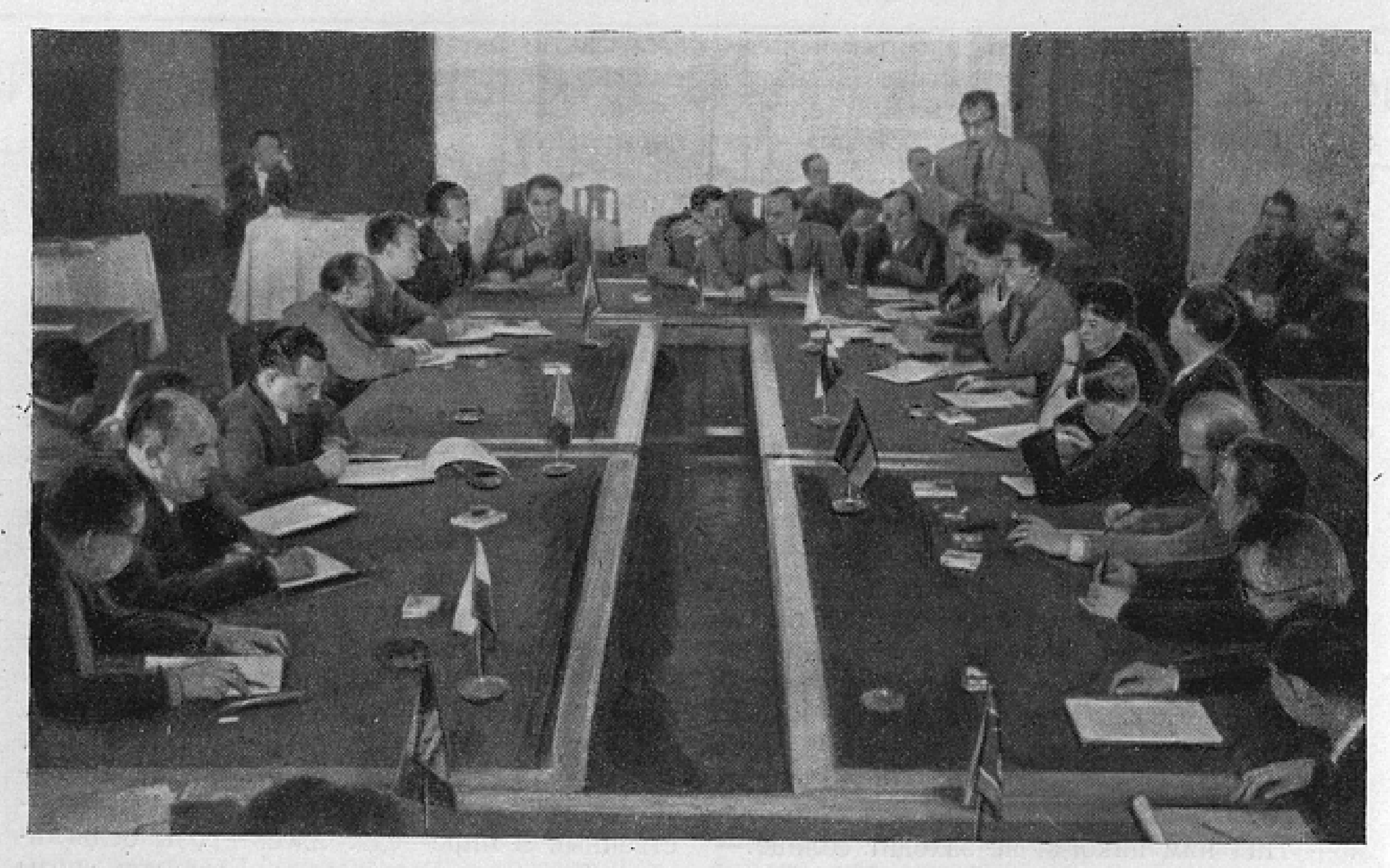
Исключительный интерес представляют сценарные «заготовки». Присланные материалы насыщены многочисленными сведениями и фактическими данными о развитии национальной экономики и культуры каждой из стран. Они содержат яркие литературные портреты людей, образные зарисовки их труда, жизни и быта, важнейшие факты из истории революционного движения, высказывания крупнейших политических деятелей и даже стихи, ноты, песни!..

Чехословацкие кинодеятели Владимир Влчек, Йозеф Пицек, Индржих Ференц разработали сценарный план документальных кадров о Чехословакии, о жизни, о борьбе и труде своего народа. В одном из разделов плана была скупая запись: «Панорама: сад роз и новые уютные каменные дома нового Лидице». Из этого указания в дальнейшем родился один из волнующих эпизодов фильма, который был очень выразительно снят самими же чешскими товарищами.

Вспомните поселок Лидице, варварски уничтоженный гитлеровцами... Окончилась война, на пепелище вырос новый Лидице, и города, испытавшие на себе ужасы войны, посылают жителям его, как дань уважения,— розы. Вот удивительный,—наверное, единственный в мире—сад. Здесь—розы бельгийского поселка Банд, розы Ковентри, розы Сталинграда, розы Хиросимы...

Немецкие режиссеры Аннели и Эндрью Торндайк творчески разработали и прислали для включения в фильм уникальный сюжет, повествующий о героическом подвиге немецкого рабочего Отто Брозовского. Эпизод о Брозовском занимает одно из центральных мест в историческом разделе фильма «Свет Октября». Он символизирует собой братство всех честных людей в их неукротимой борьбе против сил реакции и фашизма. Из этого фрагмента фильма мы узнаем, что за несколько недель до того, как Гитлер пришел в Германии к власти, горняки Кривого Рога прислали горнякам Мансфельда в подарок красное знамя, которое принял Отто Брозовский. Вот на экране фото, запечатлевшее момент передачи знамени. Немецкие операторы засняли маленький домик Брозовского и тайник, куда он спрятал красное знамя—подарок советских горняков. Мы видим, что сегодня это нетленное знамя стоит на почетном месте в Доме культуры рабочих Мансфельда—в Германской Демократической Республике, как символ социалистического братства.

Волнующие материалы о героической борьбе и труде, о всемирно-исторических завоеваниях китайского народа были получены от ки-



Обсуждение сценарного плана представителями киностудий социалистических стран, принявших участие в создании фильма «Свет Октября»

нематографистов Китайской Народной Республики. И все эпизоды фильма, посвященные освободительной борьбе китайского народа, убедительно подтверждают известные слова товарища Мао Цзэ-дуна о значении Великого Октября:

«Орудийные залпы Октябрьской революции донесли до нас марксизм-ленинизм. Идти по пути русских—таков был вывод».

Интересные сценарные разработки были получены из Венгрии, Польши, Болгарии, КНДР, Вьетнама и других стран.

●

Таким образом, в сценарную композицию фильма, созданную Р. Григорьевым, И. Посельским, И. Гореликом, А. Чаковским, вошли материалы, полученные из Албании (Э. Кеко), Болгарии (Г. Генчева), Венгрии (И. Колонич) и других стран.

На следующей встрече в Москве весь авторский коллектив обсудил литературный сценарий. Все замечания и пожелания (а их было немало) направлены были к тому, чтобы будущий фильм стал действительно ярким и интересным по содержанию и художественной форме. Поэтому безоговорочно отвергались все излишние, частные и второстепенные эпизоды и факты, данные в первоначальных сценарных разработках, хотя сами по себе они представляли известный интерес для характеристики особенностей той или иной страны.

●

Критические замечания, сделанные по сценарию, авторский коллектив решил учесть при съемках и монтаже кинокартины. Нужно сказать, что первый в кинематографической практике опыт такой широкой коллективной работы над фильмом родил новую, интересную, с нашей точки зрения, форму творческого воплощения сценарного замысла. По съемкам в каждой из стран были сделаны подробные сценарно-режиссерские разработки эпизодов, учитывающие общую композиционную структуру будущего кинопроизведения.

15 режиссеров и 35 кинооператоров, вооору-

женные этими своеобразными сценариями, в довольно короткие сроки произвели съемки всего необходимого материала фильма и отобрали для него нужный историко-документальный материал, разумеется, с большим запасом архивных кинокадров. В ЦСДФ—штабе создания фильма—были просмотрены десятки тысяч метров кинопленки, и по каждой съемке киногруппам на места немедленно посылались подробные отзывы. В случае необходимости оперативно производились досъемки или пересъемки отдельных кадров и эпизодов.

Для этого замечательного творческого содружества, проникнутого духом подлинного товарищества и взаимопомощи, показательна еще одна особенность. Опытные советские кинооператоры О. Рейзман, С. Киселев, Ю. Монгловский, А. Воронцов активно помогли молодым кинoорганизациям Вьетнама, Кореи, Албании, Монголии в съемках отдельных эпизодов из жизни этих стран. Наши кинооператоры работали плечом к плечу со своими вьетнамскими, албанскими, корейскими, монгольскими коллегами. Одной из иллюстраций того, как проходила эта работа, могут служить выдержки из письма вьетнамского кинопублициста Фан Чонг Куанга, полученного Центральной студией документальных фильмов в период съемок фильма:

«...Жарко сейчас у нас, асфальт на улицах Ханоя плавится, а все-таки наша Рейзман всегда самоотверженно стоит на своем посту. Она почернела и похудела, совершив большое путешествие по нашей стране. Она побывала и там, где никогда я не бывал... Все мы в нашей съемочной группе изо всех сил работаем, чтобы выполнить свой долг. Эта работа и успех ее всегда будут напоминать нам о нашей дружбе...».

И вот весь материал для фильма заснят и первый черновой монтаж картины—«первая подложка», как говорят кинодокументалисты,—на экране. А в зрительном зале—весь авторский коллектив. И снова разгорается горячая дискуссия, большой и интересный разговор о характере фильма, о том, как его улучшить, как устранить длинноты, усилить звучание отдельных эпизодов, как ярче, доходчивей, увлекательней донести до зрителя большую и благородную идею: чудесный, немеркнущий свет Октября озаряет человечеству дорогу в будущее.

«...Этот фильм создан в честь 40-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции студиями документальных фильмов социалистических стран»,—лаконично говорится во вступительных надписях кинокартины.

«Свет Октября»—не только живое, наглядное свидетельство роста сил мира, демократии и социализма. Само его создание, первый в истории кино опыт невиданной по своим масштабам совместной работы кинопублицистов над одним произведением,—новое свидетельство крепнущего изо дня в день культурного сотрудничества социалистических стран, их содружества, рожденного Октябрем.

Авторы сценарно-режиссерской композиции фильма Р. Григорьев, И. Посельский, И. Горелик, А. Чаковский; режиссеры Э. Кеко (Албания), Г. Генчев, Христо Мутафов (Болгария), И. Колонич (Венгрия), Ле Хуан (Вьетнам), А. и Э. Торндайк (Германская Демократическая Республика), Шен Юнь (Китайская Народная Республика), Хон Пир Сен (Корейская Народно-Демократическая Республика), Ц. Зандра (Монгольская Народная Республика), Л. Перский (Польша), В. Калотеску (Румыния), И. Ференц (Чехословакия); кинооператоры С. Муша, Нгок Куинь, И. Желев, Шандор Барч, Курт Штанке, Чен Мо, Ким Ин Хен, Д. Жигжид, В. Форберт, Э. Браду, О. Рейзман, С. Киселев, Ю. Монгловский, А. Воронцов, Б. Вих и другие участники творческого коллектива создали интересное и значительное кинопроизведение, всем своим строем подтверждающее вещие слова Владимира Ильича Ленина, которыми завершается фильм «Свет Октября»:

«За нами большинство народа. За нами большинство трудящихся и угнетенных во всем мире. За нами дело справедливости. Наша победа обеспечена».

Татьяна Тэсс

САМОЕ ГЛАВНОЕ

(О фильме «Над нами одно небо»)

Не один раз, присутствуя на Всемирном фестивале молодежи, радуясь краскам и цветенью его талантов, многообразию встреч и бесед, каждый из нас задумывался:

— Что же все-таки было самым главным, самым интересным?

Не один раз, проводив наших многочисленных гостей, мы вспоминали фестиваль и, окидывая мысленным взором его шумное, удивительное шествие, задавали себе вопрос:

— Что же все-таки оставило в душе самый глубокий след?

Каждый, вероятно, отвечал себе на этот вопрос поразному. И все же было нечто общее, в чем, очевидно, сходились все мы, независимо от склада характера, независимо от возраста, профессии, вкусов.

Но как показать средствами искусства то главное, что наполняло фестиваль, стало его содержанием, его душой?

Как подглядеть и те заветные искорки, которые порою далеко запрятаны в глубине души человеческой; как подглядеть их, «высветить» лучом, поймать объективом киноаппарата, объединить в цепь быстрых и зорких наблюдений?

Каждый художник решает эту задачу по-разному.

Во время фестиваля было снято несколько фильмов, различных не только по сюжетам и темам, но и по манере ви́дения событий, по принципу отбора наблюдений.

В числе работ наших документалистов был цветной широкоэкранный фильм «Над нами одно небо». О нем мне и хочется сейчас поговорить.

Сказать по правде, в так называемом «событийном» фильме—работе документалиста, посвященной определенному событию,—меня всегда несколько смущает слово «сценарий».

Оно заставляет предположить, что еще до той поры, как произошло данное событие, уже был запасливо приготовлен некий шаблон, умозрительно созданная схема, под которую операторы и режиссер намерены подгонять живую жизнь.

Происхождение такой боязни видно, как говорится, невооруженным глазом.

КАДР ИЗ ФИЛЬМА «НАД НАМИ ОДНО НЕБО»



Было время, когда в нашей документальной кинематографии появлялись один за другим утомительно похожие друг на друга фильмы. Живые люди в них старательно подражали химически созданным персонажам, а режиссер, вместо радости и теплоты достоверных наблюдений, втискивал показ события в железные рамки заранее приготовленного каркаса.

Вот тогда-то и родилось у зрителя это досадное чувство опаски.

Но вместе с тем возможно ли для документалиста начать съемку события, не имея определенного плана, «руководства к действию»? Чем крупнее, чем ярче событие, тем сильнее та захлестывающая волна, которая может унести режиссера, поглотить его целиком, нарушить один из самых важных и основных законов творческой работы—закон отбора.

В глазу кинематографиста должен быть, если можно так сказать, особый хрусталик. Глаз кинематографиста должен быть не только зорким. Наблюдая жизнь, схватывая ее поток, кинематографист всегда должен видеть главное, уметь разыскать это главное в гуще событий, уметь подчинить свои наблюдения главной теме.

И, конечно же, для такого отбора необходим хорошо продуманный план. Как бы ни были интересны и ярки отдельные наблюдения, они всегда будут казаться случайными, если не объединены общей мыслью, единством замысла. Расплата приходит немедленно. Смотря созданный по такому принципу фильм, вы не можете отделаться от чувства, что перед вами высыпают из мешка все, что было жадно и без разбора собрано с единым желанием чего-либо «не пропустить».

И зритель испытывает вполне законное чувство досады и даже, если хотите, обиды.

Ибо наш зритель привык воспринимать режиссера, кинооператора, сценариста, как его полномочных представителей в той точке земного шара, куда данный зритель по тем или иным обстоятельствам попасть не смог.

— Вы-то, друзья, там были,—с укором говорит зритель.—Вы-то совершили путешествие вокруг Европы или присутствовали на физкультурном параде. Почему же вы так бегло и трафаретно об этом рассказали?

В фильме «Над нами одно небо» вы ощущаете единство замысла, продуманный и прочувствованный план съемки всего огромного материала. И вместе с тем вы с радостью видите, что здесь не было заранее приготовленной рецептуры, не было заранее придуманных ситуаций, которые, как бы ни были они изобретательны, никогда не заменят тех мизансцен, что с такой щедрой силой и неистощимой талантливостью создает великий режиссер—жизнь. В фильме не ощущаешь настойчивой указки сценария, и слава богу, что это так. И, может быть, вообще, чтобы не вводить в ненужные сомнения, стоило бы в такого рода событийных фильмах заменить слово «сценарий» более скромным, но более точным словом «план».

Но дело, в общем, не в этом.

Дело в том, что авторы фильма вышли на съемочную площадку со своим цельным и интересным отношением к событию, со своей требовательностью к материалу, требовательностью, продиктованной всем творческим замыслом фильма.

Это первое, что вы ощущаете.

Режиссер и руководитель съемок А. Ованесова—художник, наделенный огромным кинематографическим темпераментом. Энергичность ее ви́дения жизни, быстрота творческой реакции поистине радуют. Со свойственной ей энергией, творческой страстью ринулась она в этом фильме в самую гущу событий, сразу ощутив самые важные и волнующие черты фестиваля.

Фильм начинается показом шествия делегаций через всю Москву к Центральному стадиону имени Ленина, шествия, которое лилось, как яркая звонкая река в берегах московских улиц, пронизанное светом дружбы, излучениями горячего душевного тепла. Здесь было все: улыбки и слезы радости, возгласы привета и молчаливые, полные счастья взгляды, шумное веселье и застенчивость первых встреч,— и все это вобрал объектив киноаппарата, обо всем этом сумели рассказать режиссер и операторы.

В этом большом, широко и свободно льющемся эпизоде, который является запевкой всего фильма, схвачены не только интереснейшие подробности, к каким так чуток зритель, ибо эти подробности и дают ему драгоценное ощущение личного участия в событии...

Здесь передано и глубоко волнующее значение всемирной встречи молодежи, состоявшейся во имя дружбы и мира. Передано без восклицательных знаков, без декларативных заявлений—силой жизненной правды, точностью и убедительностью изображения.

Схвачена авторами фильма и еще одна очень важная подробность: стихийность этого шествия, которое из простого праздничного проезда делегаций через Москву превратилось в незабываемую по глубине чувств и теплоте встречу молодежи, прибывшей в Москву со всех континентов.

Давно прошел назначенный час открытия фестиваля, давно собрались на стадионе в Лужниках нетерпеливо ожидающие зрители, а шествие все лилось и лилось по улицам Москвы, как неиссякаемая река, и эту его торжественную и волнующую широту авторам фильма удалось прекрасно запечатлеть и передать.



КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «НАД НАМИ ОДНО НЕБО»





КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «НАД НАМИ ОДНО НЕБО»



Я останавливаюсь на этом эпизоде так подробно потому, что он кажется мне «ключевым» в развитии и замысле фильма «Над нами одно небо». Этот эпизод сразу же дает ощущение масштабности фестиваля, его волнующего и глубокого духовного содержания.

Но этот огромный человеческий поток, армия молодежи, прибывшей в Москву со всего мира, состоит из отдельных людей, отдельных судеб, отдельных биографий.

Можно было показать их бегло, красочными мазками, не приоткрывая их жизни, как иногда не раскрывают страниц книги, взглянув лишь на ее название. Можно было продолжать идти вслед бурлящему, яркому потоку фестиваля, показывая, как разливается он все шире и шире, захватывая парки и площадки, концертные залы и эстрады, радуя разнообразием талантов, яркостью празднества.

Авторы фильма поставили перед собою более сложную задачу.

Над фильмом работал целый отряд операторов. Здесь были главные операторы И. Гутман и А. Семин, операторы В. Воронцов, А. Зенякин, В. Микоша, В. Копалин. Это—опытные работники с зорким, хорошо нацеленным взглядом. Выбрав в неисчерпаемом разнообразии биографий и характеров нескольких «героев», режиссер А. Ованесова как бы прикрепила к каждому из них оператора, который, отправившись в большой путь, должен был не терять своего героя из виду, не упустить ни одного важного события в его жизни во время фестиваля, присутствовать рядом с ним в момент «узловых» эпизодов его пребывания в Москве.

От оператора требовалось «совсем немного»: быть невидимым, неслышимым и вездесущим.

И тут мы переходим к одному из важнейших качеств всякого документального фильма: к искусству р е п о р т а ж а.

Только репортаж, точный, быстрый и ненавязчивый, может дать ощущение полной достоверности события.

Только репортаж может передать те детали, характерные черточки, милые и теплые подробности, из которых складывается живая ткань эпизода, его убеждающая правдивость.

Вооруженные своей аппаратурой, операторы сопутствовали героям фильма, сумев стать для них не докучливыми наблюдателями их чувств и душевных движений, а добрыми друзьями, переживающими вместе с ними все волнующее, что происходило во время удивительных встреч.

Так мы познакомились в фильме с француженкой Симоной Каро. Мы узнали о том, что семья Симоны спасла раненого русского солдата Михаила Подыскалова в ту пору, когда, бежав из плена, он сражался в рядах партизан Франции. Более того, мы увидели, как Симона и ее старый друг встретились спустя 13 лет на фестивале. Разве может зритель не быть благодарным за то, что он увидел своими глазами эту встречу!

Так познакомились мы в фильме с художником Горжи и его женой, прибывшими на фестиваль из Туниса. Перед самым отъездом на фестиваль у супругов родился сын Шедли. Им не с кем было оставить на родине малыша, и отважные родители взяли маленького Шедли с собой. Мы познакомились со смуглым малышом, побывали в Доме ребенка, где приютили его на время фестиваля, и не без удовольствия узнали, что день своего рождения, когда Шедли исполнилось два месяца от роду, он отпраздновал среди своих новых заботливых друзей в московском Доме ребенка.

И когда 6 августа, спустя двенадцать лет с той поры, как над Хиросимой нависло смертоносное облако атомного взрыва, на Манежную площадь вышло шествие людей, охваченных тревогой за будущее мира, за счастье своих детей,—мы увидели среди них и Горжи из Туниса. Суровым было его лицо, тревога светилась в его глазах, —и разве не почувствовали мы в эту минуту, с каким волнением думает он о судьбе своего маленького Шедли, какой надеждой наполнено его сердце, когда он ощущает силу великого оплота мира?

Мы встретили в фильме арабского поэта Сопхи, который ослеп от нервного потрясения, когда узнал, что англичане бомбят Порт-Саид. Сопхи вырос в Англии, привык считать ее своей второй родиной. Сила его потрясения была огромна, поэт был слеп почти полгода. Слепым он приехал на фестиваль. Ощущение тепла, дружбы, воли к миру, окружившее его в Москве, вернуло Сопхи зрение.

И,—бог ты мой,—какое чувство волнения и теплоты мы, зрители, испытали, когда операторы показали нам, как французские юноши под окном квартиры в Кремле, где жил Ленин, поют песню 17-го полка. Ту самую песню, которую тридцать шесть лет назад их соотечественники, прибывшие в Москву на конгресс, пели под этим самым окном, когда Ильич был болен...

Фильм согрет теплом человеческой жизни, наполнен биографиями людей, их судьбами.

Здесь люди разных профессий, разных возрастов, разных воззрений, разных характеров. Здесь есть даже влюбленные, их встреча и их разлука, переданные с пронзающей душу достоверностью.

Они—Анита и Ормандо,—конечно, уже не видели оператора, так же, как не видели они в эту минуту весь окружавший их мир. Дети, ученые, болельщики на футболе, влюбленные—вот те, к кому совершенно уверенно подходят кинооператоры, зная, что в ту

минуту, когда их герои заняты своими мыслями, они перестают замечать все окружающее.

И здесь надо сказать несколько слов об особенностях съемки широкоэкранного фильма.

Возможности, которые открывает широкий экран, очень выигрышны для того материала, какой дал режиссеру и операторам фестиваль. Многолюдные шествия, потоки людей, широта празднеств, огромные концертные эстрады, массовые встречи—все это снято сочно, широко, выразительно, все вместилось в распахнутые границы экрана.

Но не надо забывать о том, насколько усложнилась для кинооператора, снимающего широкоэкранный фильм, техника репортажа, сколько новых затруднений встает перед ним, когда он хочет быть невидимым и неслышимым.

Попробуйте быть невидимкой, если вместо легкого съемочного аппарата вы вооружены громоздкой, тяжелой аппаратурой! Попробуйте «подглядеть» вашего героя, поймать его в момент какого-то особенно интересного события или сложного душевного состояния; попробуйте не быть при этом замеченным или навязчивым, если вы вместо набора разнообразных объективов, дающих возможность дальней съемки, незаметной для вашего героя, обладаете только одним объективом, предназначенным для съемки широкоэкранного фильма!

Поистине вызывает уважение та тактичность, то мастерство, внутренняя мягкость, с какими сняты «глубоко личные» эпизоды в жизни людей. А ведь эти подробности, эти детали биографий, страницы человеческих судеб, неподдельного душевного волнения и придают фильму глубокую человечность.

Да, очень, очень разны люди, прибывшие на фестиваль.

Авторы фильма показывают нам это. Они как бы говорят: «Видите, как различны наши гости! Одних интересует церковная служба, других занимает вопрос дамских мод, третьи хотят знать, как мы живем дома, четвертые горячо интересуются нашим искусством, хотя их собственные художественные концепции совсем несхожи с позициями реализма...».

И вместе с тем все простые люди мира, все люди доброй воли в чем-то схожи.

Их сближает жажда мира, потребность в простой, хорошей дружбе, в крепком дружеском рукопожатии, которое может соединить даже людей разных континентов. Они тоже стремятся к тому, чтобы была развеяна страшная угроза новой войны, чтобы спали спокойным сном в своих колыбелях дети, чтобы огромная тяжесть тревоги за мир упала с души человека.

Верой в человека, в его добрую волю, в великое дело мира и дружбы овеян фильм «Над нами одно небо». Эта большая тема легла в основу его замысла.

Эта же тема звучит и в дикторском тексте, сделанном В. Комиссаржевским.

В тексте есть удачные находки, он гибок, пластичен, во многих эпизодах выразителен. Но порою автору изменяет слух, и «интонация» текста расходится со звучанием эпизода. Это особенно досадно в тех местах, когда автор текста совершенно напрасно «нагнетает» патетику звучания, не задумываясь над тем, что этого не требует ни характер изображения, ни сам зритель, который прекрасно воспримет данный эпизод без дополнительного патетического сопровождения.

А ведь тем и подкупает нас этот фильм, что его высокая, чистая романтика прошла через все эпизоды, счастливо избежав ложной патетики, искусственных восклицаний. И если бы еще в некоторых эпизодах у режиссера поднялась рука, чтобы мужественно урезать длинноты, даже если данный кадр внешне очень красочен (например, эпизод массовых танцев на Сельскохозяйственной выставке), то композиция фильма стала бы еще более четкой и динамичной.

Фильм «Над нами одно небо» говорит о зрелости нашей документальной кинематографии и еще раз подтверждает, какие большие чувства и раздумья, какое разнообразие характеров и биографий, какую глубину идей можно передать средствами репортажа, пристального, умного и зоркого наблюдения живой жизни.

Лидия Дыко

НОВЫЕ РАБОТЫ КИНООПЕРАТОРОВ

Наши кинооператоры за сорок лет существования советского кино прошли большой творческий путь, создав свою школу с глубоко реалистическими традициями. Родился новый вид художественного творчества—операторское искусство. С самых первых своих шагов оно определилось не как акт технической фиксации того, что происходит в поле зрения объектива киноаппарата, а как творческий процесс изображения действительности. Именно тогда и были заложены основные принципы современного искусства кинооператора.

Подлинное творчество предполагает рождение ярких индивидуальных почерков. И уже на самой заре кинематографа, когда далекая от совершенства операторская техника связывала творческую мысль художника, а кинофильм был лишен цвета, звука, панорамности изображения, советские кинооператоры создают вошедшие в историю кино образцы художественного изобразительного решения фильмов. Становятся широко известными имена Эдуарда Тиссэ, Анатолия Головни, Андрея Москвина. И сегодня мы с восхищением смотрим фильмы «Броненосец «Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга», «Мать», трилогию о Максиме и другие, где вдохновенное творчество кинооператоров и активное использование специфических изобразительно-выразительных средств операторского искусства сливаются с замыслами драматурга, режиссерскими решения и, с мастерством актеров и художников ф льма, что и рождает на экране глубокие по содержанию и завершенные по изобразительной форме подлинные произведения искусства.

Тем временем техническая база кинематографа, единственного вида искусства, в котором сложное техническое оснащение прочно входит в творческий процесс, быстро совершенствовалась. Звуковой кинематограф приходит на смену «немому» кино. С тонкой градацией ахроматических тонов черно-белого изображения начинают соперничать колористические решения цветных фильмов. Границы экрана расширяются, охватывая все бóльшие и бóльшие пространства. Самые смелые творческие замыслы оператора могут быть теперь осуществлены, самые тонкие художественные решения находят свое зримое выражение на экране в лучших операторских работах.

И этот расширившийся арсенал изобразительно-выразительных средств, естественно, дает все бóльшие возможности каждому оператору найти свою индивидуальную художественную манеру. Легко, например, отличить уверенный почерк оператора Б. Волчка по глубинным, перспективным построениям кадров и пластичной светотени в снятых им фильмах от совершенно иного характера изображения в фильме «Богдан Хмельницкий», снятом так рано ушедшим от нас оператором Ю. Екельчиком. Радуют зрителя новыми находками молодые кинооператоры, выпускники операторского факультета Всесоюзного государственного института кинематографии, нередко сочетающие в своих работах задор молодости со зрелостью мастерства.

В этой обстановке непрестанных исканий возникают интереснейшие изобразительные решения, и потому с нетерпением ждешь выхода на экран каждого нового фильма, который для кинематографистов-профессионалов имеет еще и значение творческого отчета снимавшего его кинооператора. И с особым волнением шли мы на просмотр очередной работы оператора С. Урусевского, зная, что этот яркий художник

никогда не останавливается на достигнутом, глубоко и вдумчиво использует и творческие приемы своего искусства, и операторскую технику, постоянно отыскивая все новые и новые средства художественной выразительности.

●

«Летят журавли»—называется этот новый фильм. Если просто пересказать содержание сценария В. Розова, то получится история любви двух молодых людей, любви, сломанной и поруганной войной.

Но вот гаснет свет в зале, и загорается экран. Начинается демонстрация фильма. И мы видим, как сюжет обрастает живой тканью, как на экране возникает близкая и понятная каждому зрителю правда человеческой жизни. Мы становимся свидетелями того, как взволнованный рассказчик, глубоко потрясенный судьбами самых дорогих и самых близких ему людей—героев фильма, повествует нам с экрана об их судьбах, и его рассказ выливается в гневный протест против войны, убивающей одних и калечащей юность другим. «Никогда не угаснет наша лютая ненависть к войне»,—слышим мы слова в финале картины.

Творческий коллектив, создавший фильм, своим мастерством, талантливым переводом драматургического произведения на язык кинематографа сумел раздвинуть рамки пьесы, дал ей новую жизнь. Творческий коллектив—это сценарист, режиссер, актеры, оператор и многие другие. Какой же вклад внес в это общее дело оператор? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно обратиться к экрану.

Журавли летят, летят высоко в небе... Они прилетают весной, несут с собой новые мечты и надежды... И какая весна на экране! Тут уж все вместе: и весна света, и весна воды, и весна травы, как раскрывает нам весну певец природы М. М. Пришвин! Легкая, светлая тональность кадров пролога, мягкий оптический рисунок, тонкая дымка рассвета, мягкие солнечные лучи,—все говорит о радости и счастье.

Оператор строит эти эпизоды на контровом направлении света, который отлично отрабатывает и воздушную дымку, и фактуру воды, зажигая на ее поверхности сотни сверкающих бликов.

Эта весна света и воды незаметно переходит в пышно цветущее раннее лето. Герои фильма Вероника и Борис без устали бродят по улицам родного города, и он встает перед ними новым, необычным, почти сказочным видением. И таким показывает нам его оператор. Вот съемочный аппарат высоко наверху, и в кадр, острый и выразительный по композиции, каким его делает верхний ракурс, откуда действие видно зрителю почти в плане (!), въезжает поливочная автомашина. Веселые, сверкающие в лучах солнца струи воды закрывают от нас Веронику и Бориса.

А в следующих кадрах аппарат уже на уровне земли, и перед нами на экране, теперь уже в нижнем ракурсе, сообщающем торжественную приподнятость всему изображению,—Красная площадь, где сейчас, на рассвете, очень тихо, где на мостовой мирно воркуют голуби и куда приходят в конце концов влюбленные.

Но быстро протекает короткая июньская ночь. Наступает утро, залитое солнцем, полное радости. И нашим юным героям пора расставаться. Вот уже и дом Вероники, вот и подъезд, лестница. Расставаться пора, но сделать это сразу нелегко! Не вдруг уходит Вероника, и не раз бросается ей вдогонку Борис, легко взлетая на самый верх этой пустой, гулкой, залитой утренним солнцем лестницы.

И посмотрите, как оператор выражает на экране каждую находку режиссера М. Калатозова, каждый штрих актерского исполнения: высота и гулкость пустой в этот час лестницы как бы подчеркивается нижним ракурсом, дающим отчетливые сходы вертикальных линий наверху. Снова сцена нарисована на экране в мягких, легких и светлых тонах, так точно совпадающих с ее общим настроением. Изумительно точные панорамы, стремительное и сложное движение камеры вверх, по спирали, за бегущим по лестнице Борисом позволяют ни на минуту не выпускать героев из сферы внимания зрителя и насыщают сцену необыкновенной динамикой, чуть ли не полетом. Этот полет подхватывается и волной музыки, которая лучше всяких слов рассказывает нам о любви, о юности, о счастье. Освещение лиц героев—мягкое и пластичное. Отлично отработанные светом глаза приобретают на экране особую выразительность, что позволяет следить за каждым мельчайшим штрихом актерского исполнения, выражающим и внутреннюю взволнованность героев, и необычность и новизну их переживаний.

Но в эту мирную жизнь советских людей и в личную жизнь каждого человека неожиданно врывается война, ломая на своем пути мечты, надежды, стремления, простое человеческое счастье.

Все меняется на экране. Легкие светлые тона первых сцен фильма, лиричность и мягкость изображения сменяются серой безрадостной тональностью в сцене встречи Вероники и Марка. Мы видим, как они спускаются по лестнице, ведущей на набережную реки, и поскольку это камерная сцена, важная для развития характеров героев, режиссер и оператор выводят актеров на средний план, как бы приближая зрителя к месту действия, вводя его в мир интимных чувств и переживаний действующих лиц. Но, несмотря на свою камерность, сцена очень пространственна: в кадре за актерами открывается перспектива лестницы и как бы появляется третье измерение—глубина пространства. В финале сцены аппарат панорамирует вправо, и тогда открывается набережная. Короткофокусная оптика и выбранная точка съемки дают оператору возможность получить и в исходном и в заключительном кадрах панорамы резкие перспективные сходы линий, направляющихся в глубину кадра, отчего и все изображение на плоскости экрана все время остается глубинным. Перспективность изображения еще подчеркивается воздушной дымкой. И какое-то щемящее чувство тоски возникает при виде Вероники, одиноко уходящей в опустевшие, настороженные улицы. Какую интересную композицию здесь снова дает верхняя точка съемки!

Так работает оператор, так выражает он свое отношение к изображаемому материалу. Он входит в фильм как активный художник, преодолевающий сопротивление материала, из которого строит свою картину, заявляя свое право на творчество, на определенную трактовку содержания. И что крайне важно отметить; творческие приемы оператора чаще всего органически врастают в общую ткань фильма, не превращаясь в самоцель, а потому эти приемы и не замечаются зрителем (исключение, конечно, составляет профессиональная аудитория). Зритель оценивает лишь общий результат—эмоциональную окраску сцены, причем мастерство и «почерк» кинооператора имеют здесь исключительное значение. Ибо, понятно, очень важно то, что показывается на экране, то есть содержание сцены и фильма, но важно также и как раскрывается содержание, в какой форме оно выражается, насколько художественна эта форма.

Чтобы разобрать все примененные оператором приемы построения кинематографического изображения, пришлось бы детально описывать чуть ли не каждый кадр фильма, потому что ни один из них не снят без определенной мысли, ни один не играет в эпизоде «проходной», «чисто служебной» роли, ни в одном не изменяет оператору его вкус, его темперамент. Но поскольку исследовать каждый операторский прием и каждый кадр или хотя бы эпизод фильма возможным не представляется, остановимся лишь на основных из них.

Одним из важных творческих приемов, который красной нитью проходит через весь фильм, являются широко использованные съемки с движения. Съемочный аппарат мало находится в покое, в статике. Всюду он сопровождает движение актеров, и панорама так органично сливается с этим движением, что зритель видит только движущихся и действующих актеров, нигде не замечая специального перемещения аппарата, кинематографической техники. Таким образом, создается возможность получить на экране в любой нужный момент крупные планы актеров, и не способом монтажных врезок отдельно снятых кадров, а встречным движением актера и киноаппарата, чем пользуются очень часто режиссер и оператор фильма.

Понятно, как благотворно это влияет на монтажный ритм картины.

Творческое использование возможностей панорамных съемок достигает особой выразительности в сцене проводов Бориса, добровольцем уходящего на фронт. Вспомните, как начинается эта сцена: Вероника разыскивает Бориса, спешит сначала к нему домой, потом—к сборному пункту призывников. Мы видим ее в автобусе, она очень нервничает, старается, выглядывая в окна, увидеть, что там задерживает машину. Поначалу аппарат находится в статике, в кадре на первом плане—актриса, за окнами автобуса мелькают дома, улицы, кипит жизнь встревоженного города. И мы уже готовы были принять все это за отлично выполненную рирпроекцию, если бы вдруг Вероника не бросилась к выходу, к дверям остановившегося автобуса. Аппарат немедленно приходит в движение, следует за Вероникой, которая выбегает из автобуса на улицу.

При этом мы убеждаемся, что действие до сих пор происходило не в декорации, не перед рирпроекционным экраном, а в настоящем автобусе, катящемся по улице. Значит, для движения аппарата, которое мы только что видели на экране, здесь не мог быть использован ни рельсовый путь с тележкой ни кран,

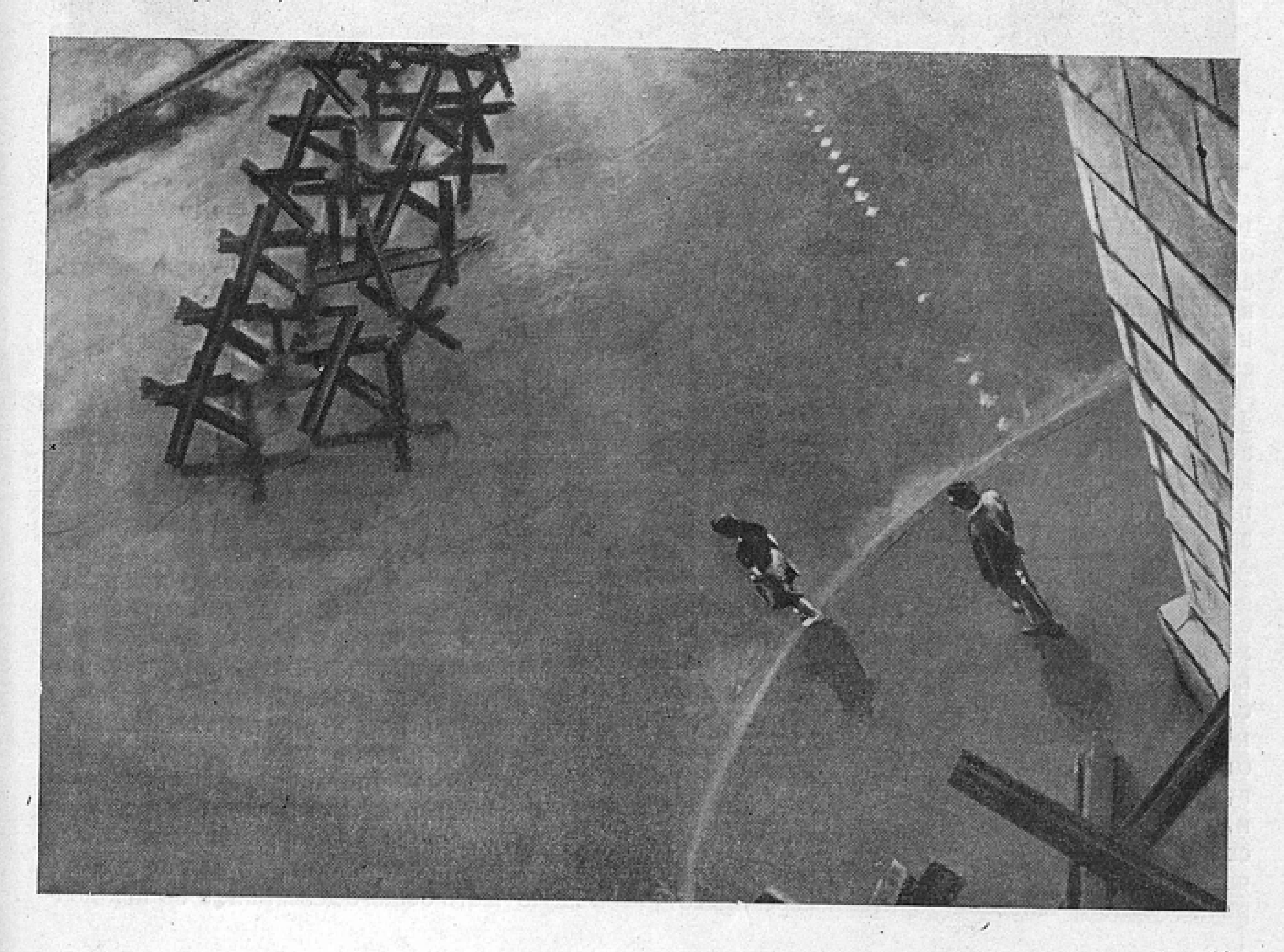
ни другая подобная техника. Тем не менее, аппарат продолжает двигаться, выбирается из автобуса на улицу города, всю заполненную людьми, грохочущими танками, шумом, движением; он следит за Вероникой. От крупного плана Вероники в автобусе мы переходим таким образом к кадру, снятому на улице города, и осуществляется это в одном непрерывно снятом куске пленки, без монтажных перебивок.

Спросите у оператора Урусевского, как выполнил он эту панораму. Он ответит вам: «Да очень просто: сидел в автобусе и держал аппарат в руках. Потом встал и выбежал за актрисой на улицу». Действительно, чего уж проще?! Но вспомните уверенные и точные композиции всех промежуточных фаз на этом отрезке кинопленки, вспомните четкое движение аппарата, достаточно плавную панораму, и вы по достоинству оцените эту трудную «простоту», иначе называющуюся мастерством.

Темп развития сцены все нарастает. Вероника ускоряет шаг, пересекает улицу, бежит, лавирует между идущими колонной танками, с трудом проталкивается сквозь густую толпу, понимая, что летят последние минуты, что она расстается с Борисом надолго, расстается, не повидав его, не попрощавшись.

Напряженность и динамика сцены подчеркиваются тем, что и здесь съемочный аппарат все время находится в движении, сопровождает актеров. Точки съемки и направление движения камеры выбираются так, что зри-

Острый верхний ракурс помогает зрителю запомнить место действия, на котором развертываются две совершенно различные по содержанию сцены. В начале фильма здесь происходит лирическая встреча Вероники и Бориса, сейчас сюда пришла война («Летят журавли»)





На съемках фильма «Летят журавли»

тель, всегда видящий действие с точки зрения съемочного аппарата, как бы вводится внутрь сцены и из стороннего наблюдателя словно превращается в одного из ее участников. Понятно, насколько более эмоциональной становится сцена при таком ее показе на экране.

Вот, наконец, и школьный двор, откуда призывники должны с минуты на минуту двинуться на фронт. Он забит людьми. Аппарат все движется, буквально пробивается сквозь толпу вместе с Вероникой. На панораме в поле зрения объектива попадают все новые и новые люди, развертываются все новые и новые эпизоды. Толпа живет: здесь плачут и смеются, одни застыли молча, другие песней и пляской хотят скрасить горечь разлуки. Зритель становится свидетелем сцен расставания, горьких слез, он видит страдания матерей, слезы невест и детей, юные мужественные лица. И это приближение зрителя к персонажам фильма, этот ввод его внутрь сцены, эта жизнь «окружения», так называемого «второго плана», делают сцену на экране настолько правдивой и впечатляющей, что в зале не остается ни одного равнодушного человека—зрители переживают то же, что и герои фильма, вместе с ними страдают, вместе с Вероникой ищут Бориса, вместе с Борисом стойко и мужественно встречают то, что готовит ему этот решающий день его жизни.

Режиссер и оператор, стремясь перенести на экран кипучую жизнь в самых разнообразных ее проявлениях, тесноту двора, показать, как он переполнен, буквально забит людьми, провожающими своих близких на фронт, приходят к особому композиционному построению кадров сцены. Кадры, как правило, сплошь заполнены изобразительным материалом, не остается ни сантиметра свободного пространства—всюду люди, люди, люди. Часто кадры строятся как средние, а иногда даже и как крупные планы, снятые с движения, их композиция почти всегда разомкнута, их рамки срезают фигуры людей,—прием, дающий возможность сделать изображение особенно динамичным, облегчающий монтажную связь отдельных кадров в единое целое. Следовательно, чаще всего мы видим на экране только ограниченное пространство, детали сцены, небольшую часть общего действия, и по ней дол-

жны оценить все действие в целом. И авторы фильма не просчитались. Эти частности отобраны так точно, что не только дают исчерпывающее представление о том, что происходит во дворе школы, но и усиливают эмоциональное воздействие экранного изображения на зрителя: зритель все время рядом с героями, в людской массе.

Возникает перед оператором и еще одна изобразительная задача: как на этом пестром, перегруженном деталями фоне выделить героя? Как не потерять в кадре необходимых смысловых и зрительных акцентов? И здесь прекрасным средством оказывается движение аппарата. Он следует за героем, который берется средним планом, ни на секунду не теряет его из вида, держит его в центральной части кадра, тогда как все остальное лишь на короткое мгновение останавливает внимание зрителя, медленно проплывая перед объективом. Таким образом, на экране мы постоянно видим героя на меняющемся динамичном фоне.

Находит оператор и еще одну возможность четко выделить в кадре главный объект изображения. Вспомните сцену рытья траншей на заводе в начале фильма, где все так же насыщено действием, движением, где кадры тоже заполнены изобразительным материалом, однако нигде не теряют своей лаконичности. Здесь конструктивная четкость кадра появляется в результате того, что все они строятся как многоплановые композиции. При этом главный объект изображения, главное действующее лицо сцены и данного кадра находится на переднем плане и дается в предельной степени резкости, второй план—группы людей—имеет более мягкий оптический рисунок, глубина кадра—заводские корпуса, дымящиеся трубы—рисуется еще более мягко. Второй план и глубина, таким образом, становятся лишь общим мягким и приглушенным фоном, на котором отчетливо выделяется главное действие.

Есть в этом фильме сцены, где с необычайной силой, которая, пожалуй, по-настоящему проявлялась только в лучших немых фильмах, использованы возможности монтажа и такой операторской техники, как поворотные линзы, наплывы, двойные экспозиции, трансфокатор и пр. Таков прежде всего эпизод смерти Бориса; такова сцена, где Вероника убегает из госпиталя, с мыслью о самоубийстве мчится через весь город к вокзалу, пытаясь убежать от самой себя, в смерти видя сейчас единственный для себя выход; такова сцена Вероники и Марка во время бомбежки.

Это почти немые сцены, которые в звуковом отношении оформлены только музыкой, шумами да отдельными репликами. Но ни в коем случае нельзя сказать, что эти сцены идут в музыкальном сопровождении. О нет, это не сопровождение! Музыка композитора М. Вайнберга стала здесь страстной речью, голосом, звучащим из глубины сердца, она раскрывает нам душу человека, и она понятней всяких слов. И если музыка в сцене смерти Бориса стала конкретной речью, то экранное изображение здесь зазвучало, превратилось в трепетный реквием.

Очевидно, что для точного монтажного строя подобных сцен, основанных именно на различных приемах монтажа, необходима «монтажность» исходного материала—отдельных кадров, из которых состоит сцена. И здесь следует отметить заслугу оператора С. Урусевского, который так умело использует наплывы и двойные экспозиции, так точно рассчиты-

Оператор, чтобы подчеркнуть динамичность происходящего действия, часто прибегает к диагональному композиционному построению кадра («Летят журавли»).





Для усиления эмоционального воздействия сцены на зрителя оператор прибегает к ракурсным съемкам, подчеркивающим главную мысль сцены и способствующим выражению ее общего настроения («Летят журавли»)

вает скорости движения аппарата в сцене смерти Бориса, так умело находит ракурс, показывая на экране стройные березки, тянущиеся прямо к небу, куда обращает свой последний взгляд Борис, так вовремя применяет трансфокатор, с помощью которого солнце на экране как бы уплывает от умирающего Бориса, меркнет для него, так выразительно материализует грезы Бориса, находит такие необычные точки съемки для портретов бегущей из госпиталя Вероники, что в монтаже эти сцены становятся необыкновенно целостными и в подлинном понимании этого слова кинематографичными, глубоко волнуют и захватывают зрителя.

И все же нельзя не отметить, что обретенные вновь чисто кинематографические средства выразительности в этих сценах чрезмерно увлекли авторов фильма, оператора в частности. Появились длинноты, пусть незначительные, но уже позволяющие зрителю рассмотреть приемы, использованные для решения темы, для создания настроения. А раз это случилось, напряжение ослабевает, зритель возвращается в зал кинотеатра и видит перед собой экран.

В сценах и эпизодах фильма много портретных композиций. Уже с первых минут демонстрации фильма мы видим смелую манеру оператора, свежесть его творческих приемов, но по-настоящему можем оценить их лишь в этих портретах. Ракурсные построения использованы оператором и здесь, хотя известно, сколько опасностей таит в себе ракурс при портретной съемке, какие искажения он может внести в изображение человеческого лица. Эти опасности не остановили С. Урусевского. С чувством такта, с подлинным мастерством использует он самые острые ракурсные построения. Достаточно вспомнить хотя бы портрет Вероники, острый по линейному рисунку, снятый резко снизу, как бы с точки зрения Бориса, в игре «поверженного» на пол комнаты. Сколько в этом портрете экспрессии, как лукава и счастлива в своем «величии» Вероника!

В портретных композициях оператор часто прибегает к диагональным построениям кадра, усиливающим динамичность изображения, подчеркивающим беспокойную атмосферу, в которой происходит действие и его напряженность. Так построен портрет Вероники на лестнице ее разрушенного бомбой дома, у двери, которая раньше вела в ее квартиру, а теперь открывается в пустоту. Диагональная композиция использована и при съемке крупных планов Вероники, бегущей по улицам города после тяжелой сцены в госпитале.

В кульминационных пунктах сцен часто появляются сверхкрупные планы, когда во весь экран рисуется лишь часть лица Вероники. Этим режиссер и оператор добиваются нужного по смыслу происходящего изобразительного акцента. В отдельных случаях на объективе съемочного аппарата используются сетки, смягчающие оптический рисунок изображения, дающие в глазах актеров живописные блики.

С большой смелостью работает С. Урусевский и над освещением в портретных композициях. Почти нигде мы не видим привычного, так называемого «портретного света». Зачастую яркий солнечный блик ложится прямо на лица актеров. Более того, все световое реше-

ние портрета иногда строится на словно бы случайном пятне. В то же время не исчезает общая пластика объемных форм, так как в общей схеме освещения всегда присутствует достаточное количество рассеянного света, позволяющего снизить контрасты изображения и, не нарушая правды задуманного светового эффекта, довести теневые участки до нужной яркости, проработать в них необходимые детали. Световые пятна не появляются на лицах актеров случайно и не являются чисто формальным изыском оператора.

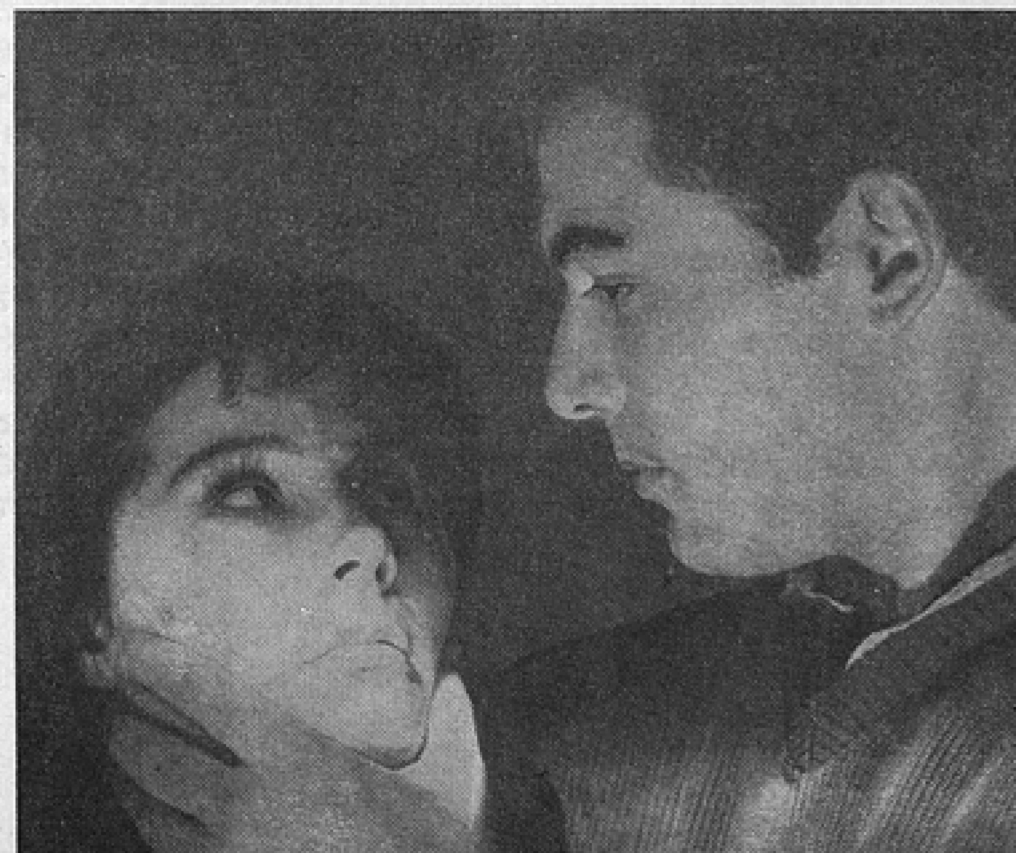
В освещении декорации оператор идет от реального эффекта. Например, в одном из эпизодов Борис затемняет окно комнаты, вешает плотные шторы. В щели врываются яркие солнечные лучи, разбрасывая пятна света по стенам комнаты. Поэтому и на лицах актеров блики солнечного света появляются вполне закономерно.

Что еще обращает на себя внимание в портретах—и здесь нельзя не отметить точного расчета и ювелирной работы оператора,—это правильно найденные точки, на которых фиксируется взгляд актера. Мы часто встречаем лукавые глаза Вероники, искоса посматривающей на своего собеседника, а иногда уводящей взгляд в сторону от своего партнера. Посмотрите, как рождается этот лукавый взгляд на экране. Конечно, и прежде всего, он возникает как деталь актерского исполнения, но дело не только в этом: оператором найден ракурс, в композиции кадра оператор исходит из характера позы и поворота актрисы Т. Самойловой, а направление взгляда задается ей с учетом направления съемки, направления оптической оси объектива. И в этих деталях—слияние всех элементов выразительности кинофильма: актерского исполнения, режиссуры, мастерства кинооператора.

Оператор часто использует широкоугольную оптику, объективы с фокусными расстояниями 35, 28 и даже 18 миллиметров. Такие объективы благодаря широким углам охвата позволяют вести съемку с очень незначительных расстояний. При этом образуются резкие сходы линий, направляющихся в глубину кадра, на экране появляется непривычная перспектива изображения, не тождественная с тем, что видит человек в жизни: декорации на общих планах становятся более глубинными и масштабными, в портретах рука или плечо, находящиеся близко к аппарату, масштабно преувеличиваются, привычные соотношения нарушаются, объект изображения на экране «искажается». Но искажения это или сознательно примененный прием построения изображения? И имеет ли оператор право так свободно обращаться с закономерностями линейной перспективы? Думается, что да. Ведь любое из изобразительных средств используется оператором различно, в зависимости от стоящих смысловых задач. Оператор управляет тональностью экранного изображения, световым решением сцены, композиционным построением кадров, которое во многом зависит от характера перспективы, и достигает этого с помощью своей операторской техники. И если, по мысли авторов фильма, для выражения содержания сцены, раскрытия ее настрое-

При съемке портрета оператор часто строит освещение на отдельном световом пятне («Летят журавли»)







На съемках фильма «Летят журавли»

ния или душевного состояния героев нужны эти острые и непривычные перспективные построения, и если они, «искажая» внешние формы, а, вернее, изображая их непривычными для глаза, верно и точно выражают смысл происходящего, то разве оператор не имеет права на подобные решения? И разве у художников-живописцев мы не встречаем подобных «отступлений» от законов перспективы—обратной перспективы или двух горизонтов в картине?

Кончается фильм. Погиб Борис. Смята и изломана трагическими событиями войны юность Вероники, жизнь которой, несмотря на все происшедшее, мы это ясно видим, была и остается невозможной без Бориса, без мечты, без воспоминаний о нем. Нет больше войны, возвращаются домой ее герои, а среди них и те, кого, может быть, уже и не надеялись увидеть их близкие. Крохотного ребенка, у которого впереди большая и светлая жизнь, поднимают над толпой нежные сейчас руки воина. «Мы победили во имя создания новой жизни»,—слышим мы слова Степана, друга Бориса.

И снова журавли летят, летят высоко в небе... Они прилетают весной, несут с собой новые мечты и надежды... А рядом с Вероникой вечно будет жить ее вечно живой Борис.

Так кинематограф с его широкими возможностями и специфическими средствами художественной выразительности, смелое и вдохновенное творчество оператора вдохнули новую жизнь в известную нам и раньше пьесу.

●

Другим фильмом, появления которого мы ждали давно и с нетерпением, был фильм «Сестры»—первая серия кинотрилогии, снимаемой по роману А. Толстого «Хождение по мукам».

Большие трудности возникли перед съемочным коллективом в связи с экранизацией глав-

ной темы романа: ход истории А. Толстой раскрывает через личные судьбы своих героев, и в фильме нужно было показать, как, по каким причинам и какими путями лучшие представители русской интеллигенции приходят в революцию. Это не всегда прямые дороги, часто они ведут через глубокие страдания, и не все и не сразу находят путь, это — хождение по мукам. Значит, фильм должен был вскрыть сложный внутренний мир героев и стать кинопроизведением эпическим, социальным и наряду с этим и психологическим и философским, то есть занять в киноискусстве то же место, какое занимает в литературе роман А. Толстого.

Не меньшие трудности порождало и то обстоятельство, что воспроизведение классического романа, хорошо известного читателю и любимого им, требовало особо бережного отношения к исходному литературному материалу. И если творческий коллектив, работавший над фильмом «Летят журавли» вместе с автором пьесы В. Розовым, имел возможность во многом изменить литературный первоисточник, исключить одни эпизоды и ввести в фильм новые, потерять одних действующих лиц и пополнить пьесу другими, то есть в ряде случаев работал лишь по мотивам пьесы, то роман «Сестры» требовал совершенно иного к себе отношения.

Герои, их характеры, поступки и даже внешний облик, события, места действия романа давно стали настолько знакомыми, настолько дорогими читателям, что неточности кинематографического перевода романа, отход от литературной основы могли решить судьбу фильма.

Эти трудности стояли перед каждым членом творческого коллектива, возглавляемого Г. Рошалем, эти обстоятельства во многом определили и характер работы оператора фильма Л. Косматова.

Наибольший интерес в этом фильме представляют те стороны его изобразительного решения, которые связаны с использованием возможностей цветной кинопленки и широкого экрана.

На счету у оператора Косматова уже не один снятый им цветной фильм. Нам знакома его работа над цветовым построением кадра, его манера использовать цветное освещение для увязки цветов объекта съемки, для завершения колористического решения экранного изображения. В ряде случаев он находит такие гармонические сочетания красок, что есть все основания говорить о цветовом решении кинокадра, как о колорите живописного полотна.

И в фильме «Сестры» оператор Косматов продолжает разрабатывать свои художественные приемы, глубоко проникая в материал первоисточника, простым и доходчивым языком разговаривая со зрителем.

«Петербург жил бурливо-холодной, пресыщенной, полуночной жизнью... Замученный бессонными ночами, оглушающий тоску свою вином, золотом, безлюбой любовью, надрывающими и бессильно-чувственными звуками танго — предсмертного гимна, — он жил словно в ожидании рокового и страшного дня». Таким рисует нам Петербург 1914 года Алексей Толстой, таким должен его увидеть на экране зритель.

Мы привыкли к тому, что колорит Петербурга — Петрограда — Ленинграда — это нежные пастельные краски, это короткая гамма серых тонов, это легкая завеса воздушной дымки, это туманы, дожди, а если и солнечный свет, то мягкий и спокойный свет северного солнца. Но как ввести зрителя в тревожную атмосферу предвоенного Петербурга, бурливо-холодного, замученного бессонными ночами, живущего в ожидании «рокового дня»?

Для этого используются уже и фоны под заглавными титрами, и первые кадры фильма. Знакомые пейзажи с набережной Невы и шпилем Петропавловской крепости отлично компонуются в вытянутом по горизонтали формате широкого экрана, рисуются на закатном небе, расцвеченном отблесками последних лучей солнца. И это багровое зарево, смешиваясь и контрастируя с синевой сгущающихся сумерек, предвещает бурю.

Ту же тревогу и то же беспокойство несут в себе и кадры ночного Петербурга с яркими огнями, шумной толпой и быстрым бегом саней по заснеженным улицам. Оператор использует здесь насыщенные краски и всю их палитру, уходит от привычного колорита севера к новым сочетаниям более контрастных тонов, более сочных красок и добивается верного изобразительного выражения литературного описания Петербурга, сделанного Толстым.

Оператор стремится сделать вводные кадры особо динамичными, еще более раздвинуть рамки экрана, и сопровождает бег рысака движением аппарата. Этот прием дает очень интересный эффект на широком экране: сочетание широкоэкранного кадра с перемещением аппарата рождает особо быстрый темп внутрикадрового движения. Седоки в изящных и легких



Переднее освещение при съемке портретов, позволяет оператору получить мягкий, почти бестеневой рисунок лица, отлично отработать глаза актеров («Сестры»)

санях вихрем проносятся по улицам, мимо мелькающих в кадре домов, освещенных окон, деревьев, прохожих.

Известно, что колорит экранного изображения—одна из самых тонких его характеристик—является наиболее трудно управляемым художественным средством оператора. Действительно, колорит во многом зависит от цветности объекта съемки, от условий освещения. И то, и другое на натуре в ряде случаев является данностью, которую оператор может лишь корректировать, но не волен коренным образом изменять. Весьма заметно влияют на колорит изображения и данные негативной кинопленки—характер цветопередачи, контрастность и многое другое. Это, конечно, не значит, что оператор вообще бессилен решать вопросы колорита, но свидетельствует о сложностях художественного творчества кинооператора.

В этих условиях становится особенно очевидным мастерство оператора Л. Косматова, с которым он преодолевает технические трудности и добивается всякий раз нового колористического решения натурных сцен, исходя из стоящих перед ним смысловых задач.

Если вводные кадры фильма насыщены красками, нарисованы сочными мазками, то есть в нем и совершенно иные колористические построения. Вспомните ледоход на Неве, широкую панораму реки, покрытой плывущими льдинами, и Летний сад с голыми еще деревьями и талым снегом, залитый теплыми лучами весеннего солнца, и Дашу, наслаждающуюся наступившей весной, легко ступающую по расползающемуся под ногами мокрому и рыхлому снегу, радующуюся всему — и теплу, и солнцу, и почкам, набухшим на ветках кустарников. В этих кадрах уже нет контрастного противопоставления чуть ли не дополнительных цветов. Напротив, цветовая гамма здесь мягка, спокойна, преобладают сине-голубые и белые тона, как это и бывает ранней весной.

Другие краски и другие цветовые сочетания находит оператор для изображения эпизода забастовки на Балтийском заводе. Здесь легко можно назвать доминирующий средний тон—серо-коричневый, со множеством его оттенков. Этот тон во всем: и в ржаво-кирпичных корпусах завода, и в грудах железного лома, и в других компонентах кадра. И эти суровые краски как нельзя более соответствуют содержанию сцены.

В монтаже эпизод на Балтийском заводе следует непосредственно за эпизодом в квартире Смоковниковых, где собрались гости в ярких туалетах, где много картин, мебели, ковров и где было очень много (временами даже слишком много) красок. И такое монтажное сопоставление двух совершенно различных по колориту сцен подчеркивает не только особое цветовое решение каждой из них, но придает им и различную эмоциональную окраску. Становится также очевидным правильное отношение оператора к живописной стороне фильма: он всегда идет от содержания, от места, которое данная сцена занимает в общей композиции фильма.

Ранняя пора развития цветного кино, когда радовала сама возможность получить цвет на экране, вследствие чего, бывало, в кадр специально вводились самые яркие цветовые тона, давно миновала. Сейчас мы более всего ценим тонкость цветовых сочетаний, при которой цвет, как таковой, уже не поражает зрителя и как бы перестает быть видимым на экране, входя само собой разумеющимся компонентом в общее изобразительное решение картины. Именно так построено цветовое решение небольшого эпизода отъезда Кати за границу. Улица перед домом Смоковниковых. Вынесены чемоданы, погружены на пролетку извозчика, и вот уже нет Кати, а Даша,

смотря ей вслед, остается у подъезда дома. Как точны сочетания цветов в этом кадре! Улица, мокрая блестящая мостовая, дома, деревья—все сливается в общий коричневато-серый фон, с которым так хорошо гармонирует красно-коричневый цвет платья Даши.

И, конечно, отличны по колориту кадры перед госпиталем (приезд Телегина к Даше после побега из плена), где снег, метель, серое здание госпиталя и пр. образуют почти ахроматическое изображение.

Очень живописно решены оператором сцены на пароходе, где мягко поблескивающая вода, солнечный свет, воздух, светлые костюмы Даши и Телегина, прекрасная перспектива волжских берегов, то синие сумерки, то жемчужное утро рождают на экране выразительный пейзаж, пейзаж настроения. Его значение в композиции сцены очень велико, ибо и все действие, развертывающееся в этом прекрасном окружении, насыщается особой прелестью и особенно отчетливо начинают ощущаться и душевная чистота героев, и искренность их чувств.

Одним из выразительных по композиции и колориту следует считать эпизод встречи Даши и Телегина в Крыму. Даша, в светлом платье, с развевающимся по ветру легким белым шарфом, идет берегом моря. Кадр снимается с движения, и мы все время видим на экране глубинный и пространственный морской пейзаж. Но вот кадр меняется, на экране остаются только далекие холмы, горы, да небо, да облака. Ветер гонит пыль, и она задергивает пейзаж мутной пеленой. И на этом серо-зеленом фоне так чудесно рисуются светлые фигуры Даши и Телегина!

Диссонансом врывается в эту гармонию война. В фильме эпизоды войны разработаны не очень подробно: дается не война, а скорее общий образ войны—ноги солдат, месящие непролазную грязь на дорогах, окопы, затопленные водой, и т. п. Но эти эпизоды очень важны в общей композиции фильма, ибо судьбы героев Толстого неразрывно связаны с историческими событиями их времени и не могут быть раскрыты и поняты вне этих событий. Поэтому и оператор уделяет этим эпизодам и их разработке самое пристальное внимание. Здесь много съемок с движения, и панорамы на широком экране делают эпизоды динамичными. Цвет здесь использован скупо, сдержанно, изображение почти монохромно.

Запоминаются кадры, снятые на улицах Петрограда, по которым, словно реки, текут колонны демонстрантов, соединяясь в мощный поток. Общая тональность кадров—спокойная, нейтральная и тем ярче красные полотнища флагов с красноречивыми словами: «Хлеба и мира!» Кажется, что серый и сумрачный город расцвел знаменами.

Интересно решена массовая сцена с приездом на фронт Смоковникова. Здесь много верхних точек, съемок с операторского крана, нижних ракурсов. Аппарат смотрит то с точки зрения Смоковникова на стоящих внизу солдат, то с точки зрения солдат на возвышающегося над толпой Смоковникова, и на экране рождаются выразительные композиции.

До сих пор говорили о колорите натурных сцен и главным образом потому, что их цветовое решение представляет наибольшую трудность в операторской работе. При павильонных съемках оператор более свободен: с его участием выбираются покраски декораций, цвета костюмов, гримы и пр. Таким образом, в павильоне оператор имеет дело с объектом съемки, специально организованным в цветовом отношении. Это обстоятельство, конечно, облегчает сведение цветов в единый колорит, но отнюдь не снимает сложности проблемы.

Освещением оператор добивается необходимого изобразительного акцента на главном в портрете («Сестры»)



Нужно сказать, что не все павильонные сцены фильма в этом отношении удались оператору одинаково хорошо. Есть среди них точные и собранные по колориту, такие, как комната в квартире Телегина, куда приятно вместе с Дашей уйти от красочного сумбура расписанных стен зала, где собрались и ораторствуют члены общества «Философские вечера». Таковы столовая и комната Даши в петербургской квартире Смоковниковых и, конечно, палата и лестница госпиталя, в котором работает Даша, а также и ряд других павильонных декораций.

Менее удачны, несколько пестры и перегружены деталями гостиная в доме Смоковниковых, где после театральной премьеры собрались гости, кабинет Смоковникова и некоторые другие.

Но что по-настоящему радует в фильме—это цветовое и композиционное решение крупных планов, особенно портретов героинь фильма—Кати и Даши. Мы не ошибемся, если скажем, что это одна из сильных сторон операторской работы в фильме «Сестры». Решение портретов очень просто и строго, не погоня за живописностью и внешней красивостью портретных кадров направляет творчество кинооператора. Иногда крупный план строится как центральная композиция, актер помещается почти в геометрический центр экрана; в других случаях симметрия нарушается, актер смещается в сторону от центра и тогда в незаполненную часть кадра вводится уравновешивающий композицию элемент—деталь декорации или обстановки.

Нужно отметить бережное отношение оператора к знакомому зрителю по книге портрету героя. Стилю романа А. Толстого соответствует строгая классичность экранного изображения. Сдержанно, но вместе с тем и выразительно строит Л. Косматов портретные кадры. Они очень живы и пластичны, цвет волос, глаз, кожи лица передан так убедительно, что видишь перед собой живого человека. И зритель благодарен за это оператору.

Вглядимся внимательнее в некоторые из портретных композиций. Даша—Н. Веселовская на одном из «философских вечеров». Вот ее крупный план—такое милое, живое, одновременно удивленное, возмущенное и немного испуганное лицо! Человечность, искренность Даши прекрасно оттеняются всем сумбурным окружением: сверхоригинальными речами ораторов, шумом, свистом, необычными костюмами и в изобразительном отношении—ошеломляющей росписью стен, являющихся фоном в портрете Даши.

Отлично сняты портреты Кати—Р. Нифонтовой в столовой квартиры Смоковниковых, в сцене откровенной беседы сестер после объяснения Кати с мужем. Освещение лица здесь, как и в большинстве портретов, мягкое, почти бестеневое, теплый, живой тон лица, русых волос, ясных глаз передан чудесно и гармонирует с белым мехом одежды, со всеми цветами в кадре, включая и небольшое пятно ярко-красных роз в глубине.

Живописны портреты Даши на пароходе. Тонкий колорит этих кадров во многом зависит от подобранных с хорошим вкусом цветов объекта съемки: Даша одета в белое платье, светлая шляпа украшена букетом полевых цветов; эти тона увязаны с фоном—голубовато-серой полосой воды и медленно проплывающими буро-зелеными берегами. Все здесь насыщено светом, воздухом, и кадр производит впечатление портрета, выполненного художником-живописцем на пленере. Не менее интересен в этой сцене и портрет Даши, снятый с верхней точки прямо на фоне воды. Направление солнечного света здесь контровое, поэтому поверхность воды сияет и переливается в потоке солнечных лучей, образуя живой и динамичный фон. Для лица, находящегося в тени, использована интенсивная подсветка, и передний свет становится основой мягкого светотонального рисунка.

Запоминаются портреты Даши в госпитале, в белой косынке медицинской сестры, и, безусловно, в конце фильма—близкий к портретному средний план Даши и Кати, задушевно беседующих и поверяющих друг другу свои сокровенные мечты перед тем как уснуть, нарисованный в каких-то теплых, золотистых тонах. Есть в фильме и другие интересные портреты.

Таким образом, можно сказать, что цвет в кинофильме «Сестры» и колористические решения сцен и кадров творчески использованы оператором как одно из изобразительно-выразительных средств операторского искусства.

Посмотрим теперь, как используется в фильме широкий экран. Когда в искусство кино пришло это новое техническое изобретение и новое изобразительное средство—панорамность изображения, операторы, правильно оценивая его возможности, предвидели также, что новые пропорции картинной плоскости

внесут в процесс композиционного творчества иные, еще не исследованные закономерности. И действительно, при съемке широкоэкранных фильмов операторы встретились с целым рядом новых проблем.

Очевиден и не требует особых пояснений тот факт, что широкий экран, охватывающий большие пространства по горизонтали, является картинной плоскостью, формат которой отлично приспособлен для изображения натурных объектов—массовых сцен, пейзажей и т. п. И другие объекты съемки, имеющие в действительности большую протяженность в горизонтальном направлении, отлично воспроизводятся на широком экране. В жизни они требуют огляда, поворота головы или хотя бы перевода взгляда рассматривающего их человека и потому с трудом вписывались в рамку обыч-

Широкий экран дает прекрасные возможности для компоновки массовых сцен («Сестры»)







В интерьере, при нормальной по высоте точке съемки, на широком экране отсутствуют линии, уходящие в глубину, отчего несколько теряется пространственность кадра («Сестры»)

ного экрана, часто снимались движущимся на панорамной головке штатива аппаратом; применялись для обозрения больших пространств и съемки с движения, проезды. Широкий экран и без движения камеры позволяет показать зрителю массовую сцену или пейзаж масштабными, пространственными, такими, какими мы их видим в жизни. И если в жизни зритель не в состоянии сразу охватить взглядом весь расстилающийся перед ним пейзаж, если он вынужден переводить взгляд от одного его уголка к другому, то и в зале кинотеатра он подобным же образом оглядывает широкий экран. И это, конечно, позволяет приблизить киноизображение к жизни, сделать его еще более правдивым, достоверным и убедительным.

Натурные сцены и кадры фильма «Сестры» рисуются оператором Косматовым в большинстве случаев с точным учетом особенностей композиции на широком экране, с творческим использованием нового в операторском искусстве изобразительного средства—панорамности изображения.

Первые кадры фильма—панорама ночного Петербурга и последующие его сцены—ледоход на Неве, эпизоды на волжском пароходе, пустынные берега Крыма и другие—пространственны, насыщены воздухом, прелестью живой природы, и эти просторы возникают в темном зале кинотеатра именно благодаря широкому экрану.

Массовые сцены на Балтийском заводе, на фронте, на улицах Петрограда приобретают в фильме эпический размах также и в связи с тем, что они строятся на широком экране.

Натурные сцены, не ограничивающие оператора в смысле отходов от объекта на достаточно удаленные точки съемки, позволяют вывести главное действующее лицо эпизода вперед, получить на экране достаточно крупное его изображение, средний план. В то же время пространства широкого экрана оставляют еще очень много места для включения в композицию масштабной массовой сцены, изображения ее общим планом. Оператор Косматов так и строит сцены на Балтийском заводе. В кадрах эпизода всегда есть активно использованный передний план, где помещается главный объект изображения—оратор на трибуне, Телегин, идущий впереди бастующих, и т. д. Остальное пространство кадра используется для охвата всего места действия, заполненного людьми.

Композиция массовых сцен так свободно решается оператором, широкий экран здесь так закономерен, что в конце концов перестает быть эффектным аттракционом, его уже не замечаешь. Воспринимается лишь масштабность, грандиозность события, а это и озна-

чает полное овладение изобразительными средствами.

Но натурные съемки и массовые сцены не являются основным материалом этой части кинотрилогии. Фильм «Сестры» следует рассматривать как первую часть киноэпопеи, где отлично раскрываются личные судьбы, где мы могли хорошо познакомиться с героями, с их характерами, увидеть их такими, какими они начали свой путь по новой жизни. В последующих частях кинотрилогии герои выйдут на просторы страны, их судьбы еще теснее вплетутся в эпические события истории, все прочнее будут становиться их связи с народом.

Большинство широкоэкранных кадров строится оператором по принципам уравновешенной композиции, что дает возможность получить точное и композиционно-завершенное экранное изображение («Сестры»)







На съемках фильма «Сестры»

Но в первой серии значительная часть действия происходит в замкнутом интерьере и развертывается в камерных сценах. При съемке таких сцен всегда возникает потребность в большом количестве средних и крупных планов. И вот здесь-то и стали очевидными некоторые ограничения, вносимые широким экраном в композиционное творчество оператора.

Актерский портрет довольно просто компоновался в прямоугольнике обычного экрана, поскольку соотношение его сторон было по пропорциям близко к пропорциям крупного плана человека. Правильное заполнение кадра по высоте влекло за собой гармоничное расположение элементов изображения и по ширине кадра.

Правильное заполнение по высоте широкоэкранного кадра еще ничего не говорит о его общем композиционном решении, поскольку при портретной съемке он остается еще совершенно не заполненным по своей огромной ширине. По-видимому, необходимыми заполнителями здесь должны явиться детали интерьера, декорации, в которой происходит действие. Это будет, следовательно, узкая полоса, вырезанная из всего интерьера, который может быть умещен на экране целиком по ширине, но урезается по высоте. На какой же высоте интерьера будет вырезаться эта узкая полоса, охватываемая объективом с анаморфотной приставкой, при съемке средних и особенно крупных планов?

В фильме «Сестры», как уже указывалось, мало применимы ракурсные съемки при построении средних и крупных планов, и наиболее оправданными являются нормальные по высоте точки установки аппарата. Аппарат, следовательно, чаще всего устанавливается на уровне глаз сидящего или стоящего человека, углы наклона оптической оси объектива, как правило, отсутствуют. А это значит, что в кадр входит лишь средняя по высоте часть интерьера, остаются за кадром пол и потолок, а вместе с ними исключаются из поля зрения объектива и линии, уходящие в глубину кадра и являющиеся основой линейной перспективы изображения, дающие возможность сделать изображение на плоскости глубинным.

Таким образом, в широкоэкранных средних и крупных планах, снятых в интерьере с нормальных по высоте точек, слабо выражается глубина пространства, и изображение может оказаться излишне плоскостным. Мы видим, как оператор Косматов стремится преодолеть эту ограниченность широкоэкранного изображения. В одной из первых сцен фильма идет длинный разговор между сестрами, Даша при-

знается Кате в своем увлечении поэтом Бессоновым. Диалог и вся сцена решаются целиком на средних планах, и, стремясь сделать эти композиции глубинными, оператор уходит от нормальной точки, устанавливает аппарат несколько выше, включает в кадр линии раздела пола и стен, которые образуют необходимые перспективные сходы.

Такая же верхняя точка применяется и при съемке средних планов в комнате Даши, у Бессонова, в столовой квартиры Смоковниковых, причем необходимую перспективу образуют уходящие в глубину линии пола, стола, хорошо видимые сверху. Однако эти верхние точки, повторяем, могли быть использованы далеко не везде, и не везде характер декораций дал возможность оператору уйти от несколько плоскостного изображения на средних планах. Планировка столовой в доме Смоковникова, лестницы госпиталя позволила получить на широком экране глубину и в средних планах, но и в других декорациях художнику следовало учесть те ограничения, которые вносит широкий экран в композицию павильонных камерных сцен. Здесь невольно приходят на ум известные слова Ренэ Клэра, который сказал, что широкий экран всем хорош, единственное, чего ему не хватает,—это высоты!

Таким образом, приходишь к выводу, что широкий экран, давая определенные возможности, несет с собой и некоторые ограничения. Это отличная картинная плоскость для изображения объектов съемки, эшелонированных в ширину, растянутых по горизонтали, но на нем трудно компоновать объекты с другими пропорциями. И, по-видимому, следующим этапом развития кинематографической техники явится вариаэкран—картинная плоскость с переменным соотношением высоты и ширины.

●

Мы рассмотрели и в какой-то мере сопоставили всего два фильма, всего две операторские работы из большого числа интересных и значительных художественных картин, нарисованных на полотне экрана мастерами советского операторского искусства в последнее время. Анализируя операторскую работу в фильме, касаешься и драматургической основы кинокартины, и элементов режиссуры, и актерского мастерства, и творчества художников фильма. А это еще раз показывает, что советские кинооператоры не просто фиксируют с помощью кинематографической техники сцену, поставленную режиссером и разыгранную актерами. Оператор трактует ее, изображает с определенной точки зрения, поворачивает к зрителю определенной стороной. Он—художник, и к нему можно отнести слова Рабиндраната Тагора:

«Он взял кисть в руки не для того, чтобы точно воспроизводить все, что происходит. По своему вкусу он одно отбрасывает, другое оставляет. Малое он может сделать большим, большое—малым. Он без малейшего колебания может отодвинуть назад то, что было впереди, и выдвинуть вперед то, что было сзади. Ведь его дело писать картину, а не летопись».

Нас чарует романтический, приподнятый и взволнованный характер рассказа (и изображения—они неотделимы друг от друга) в фильме «Летят журавли». Мы по достоинству оцениваем академическую строгость работы оператора в «Сестрах». Обе операторские работы очень различны, каждая имеет особый, своеобразный, только ей присущий творческий почерк.

Однако их роднит одна общая и важнейшая сторона советского операторского искусства: операторы используют все возможности своего мастерства для правдивого и выразительного, живого и полнокровного изображения на экране важнейших черт действительности, нигде не превращая свое творчество ни в средство для натуралистической фиксации сцен фильма, ни в повод для формальных изысков, оторванных от жизни.





Под таким названием выходит иллюстрированное издание, в котором отражены достижения советского киноискусства за истекшие сорок лет.

В отличие от немногих аналогичных изданий, выходивших в прошлом, эта книга будет не только значительно больше по объему, но и иной по характеру включенного в нее текстового и изобразительного материала.

«Искусство миллионов» открывается небольшой статьей редактора-составителя Д. Писаревского, характеризующей основные принципы нашей кинематографии.

Краткий исторический очерк Р. Юренева дает читателю картину развития советского кино с 1917 по 1957 год, раскрывает упорные, настойчивые стремления наших кинематографистов к созданию нового искусства, нужного народу и любимого им. Автор рассказывает не только о достижениях, но и о поисках, ошибках, поражениях, пройдя через которые талантливейшая плеяда советских мастеров кино дала миру образцы реалистического искусства, остающиеся до сих пор непревзойденными в мировой кинематографии.

На следующих страницах журнала воспроизводятся иллюстративные материалы из книги «Искусство миллионов».

Каждый раздел книги помимо исторического очерка содержит большой изобразительный материал—кадры из лучших фильмов.

Особенностью данного издания является то, что несколько десятков наиболее замечательных кинокартин выделены в своеобразные «подборки». Фотокадры из этих фильмов даны вместе с краткими эссе о них, написанными поэтами, писателями, художниками, режиссерами, сценаристами, критиками, искусствоведами по принципу «художник о художнике». Так, например, Е. Долматовский пишет о картинах С. Герасимова, К. Симонов—о «Машеньке», Е. Кибрик—об «Александре Невском», С. Юткевич о «Броненосце «Потемкине».

Очерк драматурга А. Арбузова посвящен ранним фильмам А. П. Довженко.

«...Александр Довженко,—пишет автор,—пришел в счастливые времена и пришел тотчас, как его позвали. Он был призван временем к работе для того, чтобы в час великого перелома сообщить рабочим и крестьянам о бессмертии их дела, о вечной и несокрушимой силе труда.

Вот почему, когда в финале «Арсенала» белогвардейцы расстреливали солдата, пули упрямо отскакивали от его груди, а сам он оставался жив и невредим на зло своим врагам, вопреки их ружейным залпам.

Нет! Это вовсе не было экстравагантным приемом автора и постановщика, щегольством его фантазии. Для Довженко это было естественно и органично и выражало его взгляд на вещи.

Однако, сняв «Землю», Довженко не только заполнил место, которое ему предоставила история, он еще и сам своей собственной рукой раздвинул и определил меры и границы своей художественной власти. Это позволило нам после «Арсенала» и «Земли» говорить о «довженковском» в киноискусстве, то есть о ви́дении жизни, принадлежащем ему, и только ему.

Мне думается, что именно в «Земле» художник щедрой рукой предложил последующему поколению не только новое ви́дение жизни, но и такой богатейший арсенал приемов, на разработку коего хватило бы и нескольких десятилетий...».

О пафосе и немеркнущей яркости фильмов С. Герасимова говорит поэт Е. Долматовский.

«Семеро смелых»...

«Комсомольск»...

«Учитель»...

Эти картины быстро, одна за другой, появились на экранах в середине третьего десятилетия Советской власти, в предвоенные, а точнее сказать—уже в военные годы: шел бой в Мадриде, кипела рукопашная схватка у озера Хасан, подкованные сапоги оккупантов гремели по асфальту тихих чешских дорог.

В те годы вышли в жизнь очень юные и очень взрослые люди—ровесники Октября. Их обжигали бураны Магнитной горы, их звала на подвиг амурская тайга, они становились в пограничные секреты и летели в Арктику на самолетах, которые сейчас кажутся нам неуклюжими и смешными. По примеру своих отцов они шли в деревню, в тайгу, на ударные стройки—туда, где трудно, туда, куда надо,—для своей совести, для родины, для будущего.

Об этих людях торопливо рассказывали наша литература, наше кино, стараясь запечатлеть драгоценные черты времени. Иным унылым критикам это искусство, горячо и без оглядки, на вечность рассказывавшее о быстролетном сегодняшнем дне, казалось поверхностным. Ему сулили короткую жизнь. Но пришли новые великие годы и не заслонили, а взяли с собой, как берут драгоценный паек при восхождениях на вершину, все то, что вдохновенно и страстно говорило сегодня о сегодняшнем—в разные времена.

...Картины «Семеро смелых», «Комсомольск» и «Учитель», сложившиеся в трилогию, в песнь о советской молодежи, не повторяют друг друга, на разном материале и по-разному выявляя самые главные и самые важные черты характера, сформированного нашим временем, рожденного Октябрем.

Мы часто говорим о советском образе жизни в противовес крикам и шуму иностранных газет об американском образе жизни. Некоторые мастера кино полагали, что, показав огромную квартиру, уставленную полированной мебелью, они тем самым скажут что-то о благосостоянии советского человека, о нашем растущем жизненном уровне. Но о советском образе жизни таким способом ничего не скажешь. Пафос этого образа жизни в ином—как раз в тех чертах характера и деятельности, которые запечатлены в трех картинах Сергея Герасимова.

«ВЫСОТА»





«ИЛЬЯ МУРОМЕЦ»

Мы в гуще современности, в ее бурлении, борьбе и противоречиях, и нам трудно стать на позицию бесстрастных историков. Но, когда историк будет искать корни победы советского народа в Великой Отечественной войне, большую помощь для его открытий может оказать трилогия Сергея Герасимова. Быть искателем, путешественником, строителем с легким вещевым мешком и большими надеждами—вот то, что стало единственной чертой молодых людей тридцатых годов и нашего образа жизни.

Не нужно, да и невозможно повторить эти фильмы на новом материале, но традиция родилась, и так хорошо на душе становится, когда прикоснешься к ее истоку...».

«В Московском Кремле, в квартире В. И. Ленина, на письменном столе лежит книга с надписью:

«Глубокоуважаемому Владимиру Ильичу Ленину от К. Тимирязева, считающего за счастье быть его современником и свидетелем его славной деятельности».

Эта книга—«Наука и демократия»—сборник статей великого русского ученого К. А. Тимирязева. Получив эту книгу в дар, Владимир Ильич ответил автору теплым дружеским письмом. Он высоко ценил труды одного из тех благородных русских ученых, кто был на стороне народа в героической борьбе за власть Советов». Так начинает очерк о фильме «Депутат Балтики» Александра Зархи и Иосифа Хейфица писатель Лев Никулин. «Депутат Балтики»,—пишет он далее,—фильм одного героя, в нем нет того, что называется интригой, нет любовных страстей, загадочных ситуаций. Но для того, чтобы сосредоточить внимание зрителя на раздумье, духовной жизни человека в момент важнейших решений—итога всей его жизни,—надо было проникновенно разработать тончайшие детали его поведения, сделать правдивыми и убедительными все его поступки, психологически оправдать и обосновать их. Одна из главных заслуг актера и постановщиков фильма—создание правдивого обаятельного образа ученого, воплотившего в себе лучшие черты передовой русской интеллигенции».

Автор кончает свой очерк следующими словами: «Смотря фильм «Депутат Балтики», мы видим, что тайна искусства не в помпезности, не в роскоши постановки, а в талантливом

утверждении тех великих идеалов, за которые борется наша партия, тех великих принципов, которые побудили великого русского ученого Климента Аркадьевича Тимирязева считать за счастье быть современником и свидетелем славной деятельности Владимира Ильича Ленина».

Кинорежиссер Илья Петрович Копалин пишет в своем эссе о творчестве режиссера-документалиста Дзиги Вертова:

«Это были годы величайших событий и свершений. Рушился старый мир. Рождалось новое, свободное общество, закладывался фундамент нового мира, новой культуры, новых отношений между людьми. Именно тогда и рождалось новое искусство—искусство документального кинематографа, которому немного позже В. И. Ленин дал меткое определение—«образная публицистика». Рождение этого искусства тесно и неразрывно связано с именем большого и темпераментного художника, отдавшего весь свой талант, все свои способности и всю свою жизнь этому новому искусству. Таким художником был Денис Аркадьевич Вертов, или, как мы привыкли звать его кинематографическим псевдонимом, Дзига Вертов.

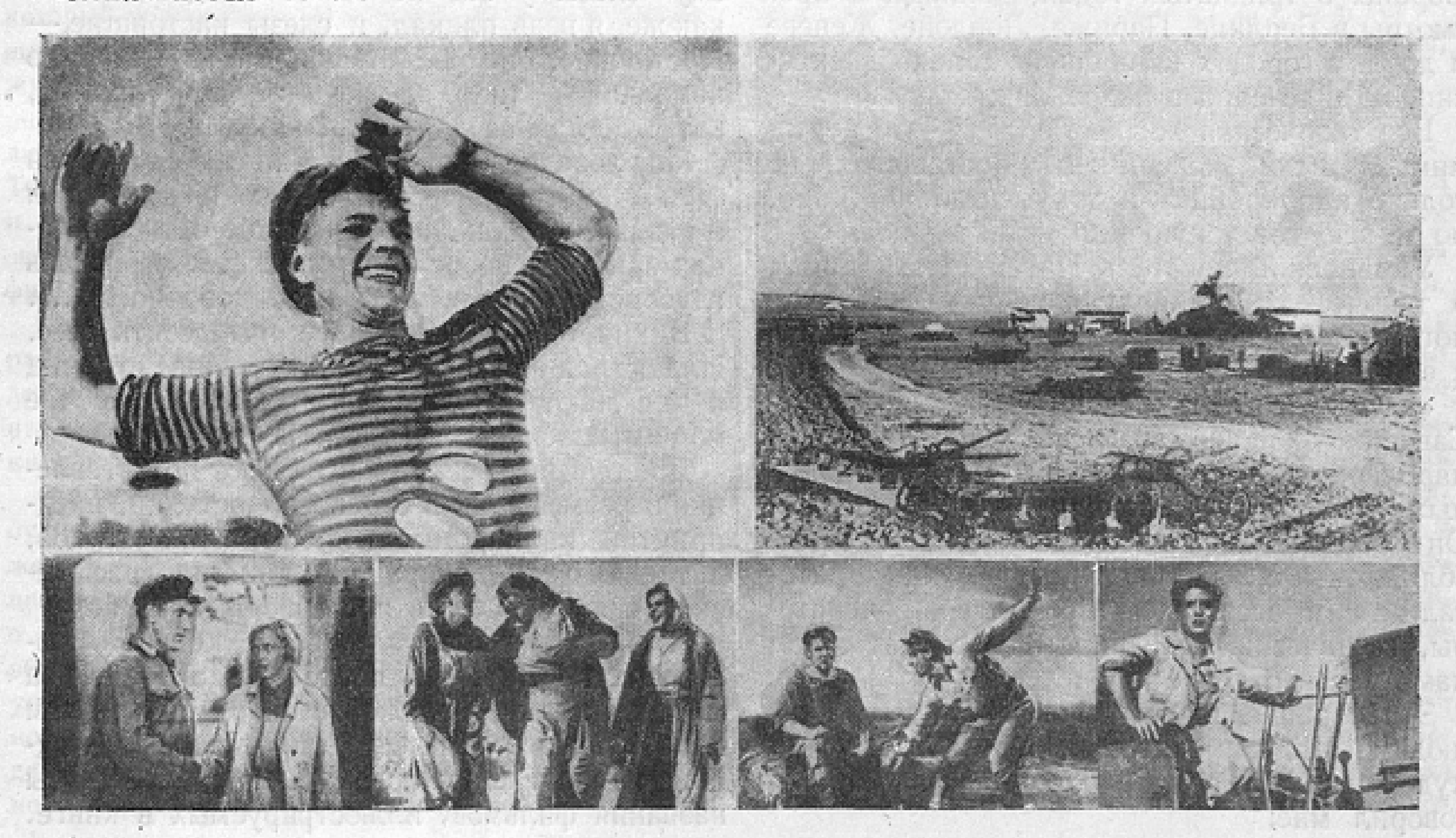
Он был одним из тех честных и преданных интеллигентов, кто всем сердцем принял пролетарскую революцию и с первых же дней стал в шеренгу тех, кто помогал молодой рабоче-крестьянской власти строить новую культуру.

Сложен был путь этого художника, как сложен путь многих, искавших новое в искусстве, не желавших идти проторенной дорогой буржуазной культуры, чуждой духу и времени Октябрьской революции.

Поняв и оценив величайшее значение кинохроники в деле пропаганды идей Октябрьской революции и того нового, что рождалось в результате ее свершения, Вертов настойчиво и упорно искал пути и средства, чтобы сделать кинохронику наиболее мощным орудием в деле пропаганды идей партии и воспитания масс...

...Каждый из фильмов, созданных Вертовым,—пишет далее И. Копалин,—это смелый творческий эксперимент, это новый шаг на пути исканий. «Кино-глаз», «Шагай, Совет», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Энтузиазм» (вышел под названием «Симфония Донбасса»), «Три песни о Ленине», «Колыбельная» и др.—все эти работы вызывали живой отклик кинематографической обще-

«ТРАКТОРИСТЫ»





«ДЕТСТВО ГОРЬКОГО»

ственности не только Советской страны, но и за ее пределами. Всюду широко обсуждали работы Вертова, а его поездка по странам Европы в тридцатых годах, доклады и просмотры в Берлине, Париже, Лондоне, Женеве и других городах вызвали не только дискуссии, но и течения и подражания.

Вся творческая жизнь Вертова—это неутомимые поиски, эксперименты, обогащавшие не только кинохронику и документальное кино, но и всю советскую кинематографию».

Украинский писатель Натан Рыбак пишет о творческой индивидуальности замечательного кинорежиссера Игоря Савченко в связи с его фильмом «Богдан Хмельницкий».

«...Влюбленный в свою родину Украину, Савченко хорошо знал наш народ, любил народное творчество, вникал в смысл народных песен и дум, изучал обряды старины. Он обладал удивительной способностью сближаться с людьми. Актеры, которые работали с ним, ассистенты и режиссеры, операторы, технический персонал—все хранят о нем память как о друге и учителе.

Эти хорошие черты человечности, любви к людям помогли Савченко стать хорошим художником. В годы работы над фильмом он говорил мне:

— Главное—это правда, правда всегда должна быть убедительной. А вот вчера на меня обиделся хороший артист. Я говорю ему—слезы у вас не те. А он доказывает: как же, я ведь плакал, и слезы настоящие.— Настоящие, но не правдивые...—Савченко помолчал и тихо заключил:—Сила правды, вот что главное для художника.

Мне довелось не раз быть на сеансах, когда фильм смотрели люди разных профессий и в разных странах. Но неизменна была на лицах зрителей после просмотра фильма печать глубокой, окрыляющей взволнованности...».

В книгу включено более пятидесяти эссе. Иллюстрации занимают 500 с лишним страниц и включают фотокадры из фильмов, рабочие моменты, эскизы, рисунки и т. д.

Две географические карты дают представление о размещении в стране киностудий, предприятий кинопромышленности и киновузов, а также о международных кинематографических связях СССР в послевоенный период.

Чтобы облегчить пользование книгой иностранным читателям, после каждого раздела следует краткое изложение затронутых в нем фактов на английском, французском и немецком языках. На эти же языки переведены названия фильмов, иллюстрируемых в книге.

ДОРОГУ КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВУ!

НАЧАЛО РАЗГОВОРА

В последние годы стал быстро развиваться новый вид художественной самодеятельности—кинолюбительство. Сейчас у нас имеются тысячи кинолюбителей и сотни любительских студий. Число их непрерывно возрастает.

Естественно, что при организации нового коллектива хочется посоветоваться со своими коллегами-кинолюбителями, познакомиться с опытом ранее организованных студий, чтобы не повторять их ошибок, быстрее найти правильный путь к созданию интересных, художественно полноценных любительских фильмов.

Наша студия получает много писем из разных городов страны с просьбами поделиться опытом своей работы. За два года существования студии невозможно накопить такой опыт, опираясь на который можно было бы ответить на все интересующие любителей вопросы. Мы хотим на страницах журнала «Искусство кино» только начать большой разговор о кинолюбительстве и надеемся, что кинолюбители Ленинграда, Харькова, Саратова, Киева, Тбилиси, станицы Аксайской и других городов и сел продолжат его—выступят с рассказами о своей работе, о своем опыте создания любительских фильмов.

В настоящее время основными жанрами, в которых работают кинолюбители, являются хроникально-документальный и видовой. Мы твердо убеждены, что это—наиболее верное направление развития кинолюбительства на первом этапе.

Окружающая нас действительность, трудовые будни советских людей дают неисчерпаемое множество сюжетов для любительских фильмов. Например, как много можно рассказать с экрана о М. Корнееве—старшем препараторе кафедры общей химии, проработавшем 50 лет в Московском университете. Или, например, как было бы интересно увидеть фильм, снятый кинолюбителями завода «Серп и молот», о вселении рабочих завода в новые прекрасные квартиры. Одной из тем любительских фильмов может стать и борьба с имеющимися отрицательными явлениями в жизни коллектива завода, института, колхоза и т. п. Любительский киноэкран—это грозное и действенное оружие в борьбе с пьяницами, лодырями, бракоделами.

Игровой, художественный фильм в меньшей степени доступен для любителей; до сих пор мы еще не знаем достаточно удачного опыта в этой области. По нашему мнению, такой фильм можно создать только на основе хорошо поставленной работы театральных и других кружков художественной самодеятельности клубов и Домов культуры.

Кинолюбительство—самый трудный вид самодеятельности; для того чтобы создать полноценный любительский фильм, нужно очень многому научиться: писать литературный и режиссерский сценарий, владеть камерой, композицией кадра, искусственным освещением, различными видами съемки, азбукой монтажа, техникой обработки пленки. Поэтому работе над фильмом должна предшествовать учеба—длительная, кропотливая, вдумчивая. На основании своего опыта мы считаем, что на первых порах учебы не следует делать разделения на группы сценаристов, режиссеров, операторов и звукооператоров, как это иногда практикуется. Каждый кинолюбитель должен ясно представлять создание фильма от написания сценария до его выхода на экран. После того как все участники студии вооружатся знанием основных законов кинематографии, следует вводить специальные занятия для сценаристов, режиссеров, операторов и т. д.

Жизнь студии должна быть тесно связана с жизнью коллектива: сценаристы могут печатать свои очерки и первые сценарии в стенной газете, операторы—активно участвовать в создании фотовитрин и выставок.

Люди, полюбившие кино и желающие сами создавать фильмы, пусть любительские, должны обладать высокой культурой. Они должны следить за новинками литературы, знать музыкальную и теат-

ральную жизнь страны, изучать классическое наследие русской художественной культуры. Особое значение, на наш взгляд, имеют систематические просмотры и обсуждения лучших советских кинофильмов.

Непосредственно съемкам должна предшествовать большая работа над составлением режиссерского сценария, в которой должны участвовать все члены студии. Только имея тщательно составленный и всесторонне обсужденный сценарий, можно приступить к съемке фильма. Отсутствие четкого режиссерского сценария, как показывает опыт, резко снижает качество всякого фильма, а в особенности любительского.

Советские кинолюбители могут и должны стать большой силой, активными помощниками партии в деле просвещения и воспитания масс. Можно уже серьезно мечтать о том времени, когда студии телевидения и кинохроники будут иметь своих рабочих и сельских корреспондентов из числа кинолюбителей, как сейчас их имеют газеты, журналы и радио.

Ю. СИДОРОВ,
руководитель студии кинолюбителей МГУ имени М. В. Ломоносова

СДЕЛАНО В САРАТОВЕ

Фильм «Наш фестиваль», созданный саратовскими кинолюбителями при содействии Нижневолжской студии кинохроники, заслуживает внимания и серьезного критического разговора. В нем очень полно проявились многие достоинства и недостатки нашей «малой кинематографии». В известной мере фильм саратовцев в этом отношении типичен.

Уже по названию можно понять, что фильм рассказывает об одном из многих праздников молодости, прошедших в нашей стране накануне VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов. Речь идет о фестивале в городе Саратове. Это очень благодарная тема для любительского фильма: идейно значительная, дающая возможность снять множество ярких и волнующих событий. Не случайно о фестивалях молодежи созданы десятки интересных самодеятельных кинокартин.

ЗАГЛАВНЫЙ ТИТР ФИЛЬМА



Но саратовским кинолюбителям тема фестиваля, по-видимому, показалась недостаточной, и они предпослали основному сюжету, заняв примерно треть метража, еще серию видовых, пейзажных кадров. Само по себе такое вступление, как бы вводящее зрителя в атмосферу города, конечно, возражений не вызывает. Но в фильме «Наш фестиваль» этих городских и волжских пейзажей, кадров, в которых запечатлены играющие в парке дети, озабоченные экзаменами студенты и т. д., слишком много, и они слабо связаны с главной—фестивальной темой. Вероятно, некоторые из этих кадров могли бы открыть фильм и стать хорошим лирическим запевом к рассказу о празднике молодости, но авторы не проявили здесь подлинной требовательности в отборе материала.

Невольно возникает предположение, что видовых кадров так много потому, что они сами по себе хороши. Да, они сняты почти на профессиональном уровне. Если отвлечься от прямой темы нашего разговора, то нельзя не поздравить операторов-любителей с настоящим успехом. Чувствуется, что виды города и весенние пейзажи снимались не спеша, вдумчиво, в условиях, которые тщательно выбирались и специально создавались. Проникновенно, с большим вкусом снята, например, картина поло-

водья на Волге: холодные вешние воды, прозрачность и неподвижность воздуха, пробуждение жизни в стоящих «по колено» в воде деревьях—все увидено и показано любовно, живописно, кинематографически грамотно. И похоже, что авторам фильма было просто жаль выбрасывать такие удачные кадры.

Кстати сказать, этот недостаток—нестройность общей композиции—присущ очень многим любительским фильмам. Удачные с операторской стороны кадры используются всегда, даже если они не связаны с основным содержанием фильма, даже если они создают явные длинноты. Объясняется это просто: оператор сейчас—главная фигура в кинолюбительстве, и если в «большой кинематографии» подчас раздаются жалобы на всевластие режиссеров, то в «малой кинематографии» решающее слово принадлежит операторам. Но опыт показывает, что самодеятельные операторы не всегда используют свое влияние на пользу драматургии и режиссуре фильма.

Вернемся, однако, к картине «Наш фестиваль».

Фестивальный фильм—это, разумеется, фильм о художественных конкурсах и выступлениях самодеятельности, о массовых гуляниях и карнавалах, о спортивных состязаниях и выступлениях, о декоративном убранстве города и о тех веселых выдумках, на которые неистощима советская молодежь. Все это есть в фильме саратовцев. Более того, авторы не только внешне «запечатлели» фестиваль, но и сумели уловить его атмосферу, передать тот высокий духовный накал, с которым молодежь проводила свой праздник.

Значительное место в фильме занимают эпизоды зажжения факела, фейерверка, вечерних гуляний молодежи и концертов. Операторы отлично справились с трудными ночными съемками.

Авторы фильма начали и закончили свой рассказ о фестивале по традиционной схеме профессиональной кинематографии—заглавные титры идут на фоне предрассветной дымки, а слово «конец» гаснет вместе с последними праздничными огнями. Однако материал и технические возможности заставили авторов искать свой собственный путь построения фильма. И они нашли его, избежав шаблона. В самом рассказе о празднике плавный ход времени нарушен—кадры смонтированы по их содержанию, по внутреннему темпу и т. д., а не по простому хронологическому принципу. Новым и довольно смелым для любительского кино приемом является монтаж короткими кусками. Быстрота смены художественных номеров порой вызывает у зрителя некоторый протест, вызванный желанием продлить удовольствие, досмотреть тот или иной концертный номер. Но вместе с тем фильм радует динамичным, бодрым темпом, так соответствующим



КАДР ИЗ ФИЛЬМА «НАШ ФЕСТИВАЛЬ»

всему происходящему на экране. Кроме того, как мы увидим ниже, этот режиссерский прием облегчил и озвучание фильма.

В фильме есть интересные режиссерские находки. Например, матросский танец студентов начинается на залитой солнцем палубе арохода, и диктор поясняет, что это—подготовка к выступлениям... Постепенно темп пляски ускоряется, и она переносится на вечернюю эстраду... Этот прием создает плавный переход от сцен подготовки к показу всей художественной части фестиваля, от частного—к общему.

Следует отметить, что фильм «Наш фестиваль» несколько обеднен почти полным отсутствием крупных планов, портретов участников фестиваля, интересных деталей. Фильм словно снят со стороны людьми, которые с удовольствием наблюдают праздник, но лишены возможности рассмотреть его вблизи. Операторам саратовского фильма можно было бы посоветовать смелее сближаться с тем, что они снимают, не бояться необычных ракурсов, входить с аппаратом в самую гущу жизни.

Вызывает досаду отсутствие в фильме синхронной с изображением записи звука. Но это, конечно, не вина, а беда авторов фильма. Это беда большинства кинолюбителей. Многочисленные технические трудности они преодолевают с настойчивостью и энтузиазмом, но проблему удовлетворительного озвучания своих фильмов они не могут решить без помощи нашей кинопромышленности. Пока не выпу-

скаются узкая пленка с звуковой дорожкой и недорогая аппаратура для звукозаписи, каждый любитель устраивается как может. Одни применяют магнитофоны, другие через микрофон поясняют свои фильмы на каждом сеансе, третьи, пользующиеся, подобно саратовцам, 35-*мм* пленкой, записывают звук на студиях. В целом же у всех основой звукового сопровождения фильма является диктор, и добиться синхронной записи почти никому не удается.

Фильм «Наш фестиваль» озвучен музыкой, подобранной под характер исполняемого на экране концертного номера или происходящего события, и сопровождается дикторским текстом. При таком озвучании всегда есть опасность, что концертные номера, неизбежно занимающие большое место в подобных фильмах, будут приняты холодно и скоро наскучат зрителям. Легко ли смотреть на певицу, явно выводящую трели «Соловья», и слышать в это время джаз? Или смотреть на лихо, но не в такт музыке отплясывающих танцоров? Авторы фильма «Наш фестиваль» избежали опасности наскучить, смонтировав, как мы уже говорили, концертную часть короткими кусками. Быстро сменяющие друг друга художественные номера все время возбуждают внимание зрителя своей новизной. Это в известной мере сглаживает недостатки озвучания.

Как правило, любители, учитывая свои скромные возможности озвучания фильмов, очень тщательно готовят текст и придирчиво подбирают диктора (иногда нескольких, с разными тембрами голосов). К сожалению, саратовские кинолюбители в этом отношении не проявили большой требовательности. Текст в фильме «Наш фестиваль» слабее кадров, которые он поясняет, он скучноват и иногда напыщен. Но главное, его слишком много, этого текста. Получается: в фильме—темп, а у диктора—скороговорка. Не совсем удачен, на наш взгляд, и выбор диктора с голосом глуховатым и монотонным.

Разговор о фильме «Наш фестиваль» получился, может быть, несколько более резким, чем нам хотелось. Но это объясняется лишь тем, что просчеты его авторов типичны в той или иной мере для многих кинолюбителей и что, быть может, их разбор предостережет других энтузиастов «малой кинематографии» от повторения ошибок.

Р. СОБОЛЕВ

Со всех концов страны

ХРОНИКА КИНОЛЮБИТЕЛЬСТВА

На Киевском вагоноремонтном заводе имени Январского восстания 1918 года кинолюбители закончили съемки полнометражной картины об истории этого предприятия начиная с 1868 года.

В фильме снимались ветераны революционных событий. При создании картины использованы архивные документы и воспоминания старых производственников.

●

Старший научный сотрудник Научно-исследовательского института геологии Арктики А. Гусев во время экспедиции на Север снял фильм в четырех частях о жизни тундры.

●

В Ленинградском Доме кино состоялась встреча кинолюбителей с творческими работниками студий. По окончании беседы о перспективах развития кинолюбительства были показаны самодеятельные фильмы «Ленинграду 250 лет» и «Тебе, друг» (об учебе и отдыхе студентов института киноинженеров).

●

Киноальманах «Наука и жизнь на экране», выпускаемый киносекцией Ленинградского Дома ученых имени М. Горького, превращен в периодическое издание, выходящее четыре раза в год.

●

Кинолюбители Ярославского автомобильного завода создали несколько короткометражных фильмов о трудовых буднях автомобилестроителей. Недавно с большим успехом они демонстрировали технический фильм «Испытание новой грузовой автомашины «ЯАЗ-214».

●

Студия кинолюбителей организована в Ужгородском государственном университете. Первая работа студии—киножурнал «Университетская хроника» был тепло встречен зрителями.

●

Кинолюбители Сумского Дома культуры имени Жданова снимают фильм о революционном прошлом и сегодняшних днях своего родного города.

●

Киномеханик Запорожского Дома культуры имени Жданова И. Даниленко снял фильм на узкой пленке по заказу облздравотдела.

Картина получила высокую оценку и демонстрируется сейчас как учебное пособие для медицинских работников.

●

Кинооператор-любитель профессор Белорусского политехнического института Ф. Опейко создал во время путешествия вокруг Европы на теплоходе «Победа» документальный фильм в восьми частях о достопримечательностях и жизни народов Швеции, Франции, Голландии, Италии, Греции и Болгарии.

●

В Уральском политехническом институте имени Кирова организована любительская киностудия, названная «БОКС-фильм» («Боевой орган комсомольской сатиры»). Занятия с кинолюбителями проводят работники Свердловской киностудии.

В СОЮЗЕ РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

СЕКЦИЯ КИНОДРАМАТУРГИИ

На собрании членов секции кинодраматургии СРК СССР был обсужден план работы на 1958 год.

Каковы основные задачи секции, какие вопросы необходимо поставить и решить силами членов секции и ее актива? Об этом говорили в своих сообщениях Е. Габрилович и А. Каплер.

Генеральной задачей секции является борьба за высокий идейно-художественный уровень кинодраматургии. Надо приложить все усилия к тому, чтобы кинодраматургия была самым тесным образом связана с жизнью советского народа, чтобы в творчестве кинодраматургов находили глубокое отражение важнейшие явления современности.

Внимание к каждому кинодраматургу, к его творчеству, активная помощь его новаторским поискам—вот на чем должна основываться деятельность секции.

Для того чтобы помочь творческой работе кинодраматургов, секция предполагает регулярно проводить встречи для взаимного обмена мнениями по тем или иным профессиональным проблемам, собеседования с людьми различных областей знаний. Расширить кругозор сценаристов, обогатить их представления о действительности, безусловно, помогут творческие командировки по стране.

Члены секции должны активно участвовать во всех мероприятиях Союза—просмотрах и обсуждениях новых фильмов, дискуссиях и творческих конференциях.

С начала этого года секция организует творческие вечера кинодраматургов. Они должны проходить в самой широкой аудитории не только кинематографистов, но и зрителей—рабочих, служащих, ученых, педагогов, студентов и т. д. Кроме того, секция предполагает подготовить к изданию серию популярных монографий о кинодраматургах.

Поскольку секция объединяет не только сценаристов художественной кинематографии, но и авторов документальных и научно-популярных киносценариев, в плане работы учтены также их запросы. В частности, предполагается провести совещание на тему «Сценарий документального кино» и вечер, посвященный работе сценариста в научно-популярной кинематографии.

План работы секции вызвал широкий обмен мнений. На собрании выступили Л. Арнштам, В. Алексеев, К. Исаев, Н. Коварский, В. Крепс, М. Маклярский, К. Минц, М. Папава, В. Поляков, Н. Рожков, В. Шкловский. Одобрив в целом предложенный план, ораторы высказали дополнительные соображения по поводу того, как следует построить работу секции, на чем сосредоточить главное внимание.

Так, Л. Арнштам подчеркнул, что сегодня для кинодраматургов очень важно собираться вместе, чтобы делиться творческими замыслами, обсудить важные проблемы, стоящие сейчас перед нашим кино. Партия выдвинула перед кинематографистами задачи огромной важности, и надо в тесном рабочем кругу подумать, как решить их наиболее серьезно и глубоко. Это предложение Л. Арнштама поддержали все участники обсуждения.

— Необходимо,—сказал К. Минц,—чтобы беседы, проводимые в Союзе, были как можно более конкретными, нужно завести профессиональный разговор о нашем творчестве, например, о сюжете, о диалоге, о содержании и форме современной комедии.

Было избрано бюро секции, в которое вошли: Е. Габрилович (председатель), А. Каплер (заместитель председателя), В. Алексеев, Л. Арнштам, Р. Зусева, Н. Коварский, Б. Ласкин, М. Маклярский, Б.Метальников, М. Папава, Н. Погодин, А. Сазонов, И. Склют, М. Смирнова, Т. Сытина, В. Шкловский.

●

Следуя пожеланиям, высказанным на первом собрании, бюро секции решило регулярно проводить «встречи кинодраматургов за круглым столом». Первая встреча состоялась в декабре прошлого года. Интерес к ней был вызван уже текстом приглашений: «Хотелось бы,—говорилось в билете,—чтобы эти встречи проходили в обстановке возможно более непринужденной, чтобы вместо обычной формы докладов и обсуждений просто завязывались беседы на темы, всех нас интересующие».

И действительно, беседа оказалась очень живой и страстной, возникали горячие споры. Главной темой обсуждения был вопрос о современной тематике в художественной кинематографии.

Л. Арнштам отметил, что в лучших произведениях советской кинодраматургии в центре сюжета всегда

был человек, строящий будущее, герой-преобразователь. В этом заключалась новаторская сущность советского кино. А сейчас многие кинодраматурги заняты другой, более мелкой темой—«человек ищет место в жизни», причем решения этой темы лишены высокой поэзии, того взлета чувств, той романтичности, которую всегда искал в своих героях Довженко.

—Никогда еще, ни в одну эпоху не было такого тесного слияния человеческой судьбы с историческими свершениями, свершениями времени,—сказал А. Галич.—Между тем во многих наших сценариях нет временных связей. Я не могу судить по сценарию, его героям, что же происходит сегодня в стране, в мире, что определяет нашу жизнь.

«Первый признак посредственности— отсутствие удивления...». Приведя этот афоризм Сенеки, В. Шкловский говорил о том, что нужно уметь удивляться замечательному советскому человеку. В искусстве необходима революционная дерзость, надо ощущать себя учителем жизни и в то же время удивляться ей—тогда художник будет идти в ногу со временем, никогда не опоздает рассказать о своем веке.

—А на мой взгляд, неправ Л. Арнштам, когда он говорит об ограниченности темы «человек ищет место в жизни», о недостаточной правомерности такого героя,—вступил в спор Б. Метальников.—Это вовсе не «буржуазный» сюжет. Все дело в том, как толковать его. Это тема и XIX и XX веков, тема актуальная и для нашего общества, для наших дней.

Говоря о задачах советского художника, Б. Метальников подчеркивает, что он должен «первым провозглашать победу и первым предупреждать об опасности», иными словами, быть «впередсмотрящим».

—«Впередсмотрящий», — включается в разговор А. Зархи.—Это, по-моему, должно относиться прежде всего к душе человека, к строю его чувств. Наша главная задача—показать человека во всей многогранности и вместе с тем в удивительном единстве его чувств.

А. Зархи продолжил высказанную в ходе беседы мысль о том, что автору всегда необходимо иметь ясный прицел—ради чего создается произведение, уметь видеть основное в жизни. Современному художнику надо немного отойти вперед, чуть-чуть подняться над событиями, тогда будет четко вырисовываться главное.

Что такое современная тема? Как ее понимать?—по этому поводу между участниками встречи завязалась оживленная дискуссия.

— Разве Брехт, с его идеями, с его интереснейшей философией не современен? Как можно не считать современной тему борьбы против войны?—протестовал в своем страстном выступлении И. Ольшанский против ограниченного, «календарного» понимания современной темы в искусстве.—Почему обязательно надо показывать героя 1956, 1957 или 1958 годов для того, чтобы твое произведение было признано современным? Критерием должна быть современная п р о б л е м а. Ибо современность—это идейная позиция художника.

Многие возражали И. Ольшанскому, указывая, что при таком понимании можно и «Ромео и Джульетту» признать произведением современной темы. После долгих споров согласились, что современная тема действительно очень широкое понятие и что речь должна идти не о теме, а о материале. Самое главное—это сегодняшний день, он должен быть объектом самого пристального изучения, он должен занимать на экране превалирующее место.

В беседе о слабостях и недостатках картин, посвященных нашей действительности, упреки адресовались не только кинодраматургам. Во многом повинны и режиссеры. С самокритичной речью, адресованной своим коллегам по профессии, выступил режиссер Ю. Егоров. Режиссеры сейчас отступили от своей роли—интерпретаторов, глубоких толкователей сценария. Сейчас распространен тип режиссера-автора, который, вместо того чтобы идти в глубь произведения, «растаскивает его по кусочкам», не обогащая творчески сценарий, а приспосабливая его к своим возможностям.

Много других важных вопросов было затронуто в выступлениях В. Алексеева, А. Каплера, Г. Колтунова, К. Минца, И. Прута, Н. Садковича, Т. Сытиной.

Пусть первая «встреча за круглым столом» была несколько хаотичной, зато она показала, как важны и полезны подобные собеседования товарищей по профессии.

Следующая «встреча за круглым столом» посвящена была творческим планам и замыслам кинодраматургов.

СЕКЦИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО КИНО

Борьба за высокое качество и актуальность научно-популярных фильмов—такова главная задача, которую поставили работники научно-популярной кинематографии перед объединяющей их секцией Союза.

В бюро этой секции избраны: А. Згуриди (председатель), И. Васильков (заместитель председателя), Б. Альтшулер, М. Витухновский, В. Жемчужный, Я. Дихтер, В. Попов, Я. Толчан, В. Моргенштерн, Д. Яшин, А. Разумный, Г. Нифонтов, В. Шнейдеров, А. Усольцев.

Для укрепления связей творческих работников студий с советскими учеными, секция наметила

в своем плане регулярные встречи с крупнейшими деятелями науки Советского Союза, с представителями различных научно-исследовательских и педагогических институтов. Созданному при секции Бюро научной информации поручено следить за всем новым, передовым в мире науки и своевременно информировать об этом работников студий. Надо сказать, что в этом направлении пока что сделаны лишь первые шаги, но уже и сейчас видно плодотворное влияние таких встреч. Множество деятелей науки и культуры присутствовало на проведенных секцией просмотрах новых научно-популярных фильмов («За жизнь обреченных», «Художники пяти континентов», «Дорога к звездам»). Научные работники приняли самое активное участие в обсуждении этих фильмов и высказали немало ценных советов.

В целях изучения запросов зрителей, их требований секцией предусмотрено проведение фестивалей научно-популярных фильмов на заводах, стройках, в колхозах, в высших учебных заведениях, в школах и техникумах. Общественные просмотры фильмов с опросами и специальными анкетами несомненно помогут творческим работникам лучше узнать пожелания зрителей. Особое внимание при этом будет уделено фильмам сельскохозяйственным и учебным. Секция приняла активное участие во Всесоюзном фестивале сельскохозяйственных фильмов.

Члены секции намерены широко обмениваться опытом, обсуждать животрепещущие вопросы научной кинематографии, оказывать взаимную помощь. В этом направлении уже кое-что сделано. Так, секцией была направлена группа творческих работников Московской киностудии научно-популярных фильмов на Свердловскую киностудию для встречи с товарищами по работе и совместного обсуждения продукции обеих студий.

В дальнейшем намечены встречи москвичей с ленинградскими и киевскими творческими работниками.

Большое значение секция придает разработке вопросов теории научно-популярной кинематографии. Подготовляется созыв Всесоюзной творческой конференции работников научно-популярного кино. При участии секции готовится ряд теоретических работ, которые будут выпущены издательством «Искусство».

Многие фильмы, которые должны нести в массы научные знания, часто не доходят до зрителя. Пропагандировать лучше научно-популярные фильмы, помогать скорейшему продвижению их на экран, информировать зрителя о киноновинках через газеты, журналы, бюллетени и ежегодно выпускаемые сборники поручено пресс-бюро секции, а также специальной комиссии по пропаганде и продвижению фильмов.

Секция рассмотрела вопрос о подготовке молодых творческих кадров для научно-популярного кино во ВГИКе, заслушала сообщения о положении молодых специалистов на студиях, обсудила работу творческой молодежи. При секции создана комиссия по работе с молодежью научно-популярного кино.

СЕКЦИЯ НАУКИ И ТЕХНИКИ

В бюро секции науки и техники, избранное на ее первом организационном собрании, вошли: Б. Коноплев (председатель), М. Высоцкий, В. Успенский (зам. председателя), И. Гордийчук, А. Калишкин, Н. Панфилов, А. Хрущев. В секции образованы постоянные комиссии по киносъемочной аппаратуре и операторской технике, звукотехнике, кинопленке и ее обработке, кинопоказу.

В ноябре 1957 года секцией совместно с Министерством культуры СССР и Научно-исследовательским кинофотоинститутом была проведена научно-техническая сессия, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В работе сессии приняли участие научные и инженерно-технические работники Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси и Баку. На сессии было прочитано 11 научных докладов по различным разделам кинотехники.

В этом году (в мае и октябре) намечено провести две всесоюзные научно-технические сессии по актуальным вопросам кинотехники и производства фильмов.

На заседании секции с участием актива инженерно-технических работников московских киностудий и институтов был заслушан доклад руководителя советской делегации на III Международном конгрессе по кинотехнике в Варшаве профессора В. Комара об итогах этого конгресса. Доклад дополнили своими сообщениями участники конгресса профессор Е. Голдовский и Ф. Проворов. С докладом «Кинотехника Китайской Народной Республики» выступил инженер Г. Рыбин.

Секция обсудила вопросы с развитии кинолюбительства и его технической базы, об издании литературы по кинотехнике и другие.

СЕКЦИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

—Мы стремимся к тому, чтобы наша организация стала с самого начала творческой, полезной для производства, чтобы она способствовала улучшению идейно-художественного качества фильмов и киножурналов, выдвигала и решала важнейшие проблемы, волнующие работников хроникально-документальной кинематографии,—сказал председатель сек-

ции И. Копалин, открывая обсуждение плана секции документальной кинематографии на 1958 год.

Секция предполагает объединить всех кинодокументалистов, где бы они ни находились—на Дальнем Востоке, на юге, на севере, на киностудиях или на корреспондентских пунктах.

Значительное внимание в плане уделено работе с республиканскими студиями. Проводятся шесть кустовых совещаний работников документального кино. С большим успехом прошло в декабре первое такое совещание—встреча кинодокументалистов Латвии, Литвы, Эстонии и Белоруссии в Таллине. Следующие совещания состоятся в Киеве, Баку, Новосибирске, Ленинграде, Алма-Ате. Обещает быть очень интересным проводимое впервые совещание операторов корреспондентских пунктов кинохроники.

Секция будет заниматься и воспитанием творческой молодежи, вопросами продвижения документальных фильмов, помогать студиям решать проблемы технического оснащения.

При содействии Комиссии по международным связям Союза расширяются дружеские связи с зарубежными кинодокументалистами (обмен делегациями, литературой, фильмами, информацией).

Участники первого собрания секции, одобряя намеченный план, дополнили его своими предложениями.

—Важные творческие, теоретические и производственные проблемы, выдвигаемые жизнью,—сказал режиссер Р. Григорьев,—мы должны коллективно обсудить и сможем найти пути их разрешения. Следует в бюро секции создать группы, которые детально занимались бы каждой из этих проблем.

Р. Григорьев и режиссер С. Бубрик подчеркнули необходимость изучения и обобщения опыта мастеров документального кино, создания соответственного раздела в киномузее.

Оператор А. Левитан предложил организовать при Союзе научный кабинет операторского мастерства с библиотекой, где сосредоточивалась бы новейшая техническая, творческая литература и информация по этому вопросу.

Редактор Э. Марьямов и режиссер И. Венжер внесли предложения организовать конкурс на лучший киножурнал и на лучший сюжет для киножурнала «Новости дня», совместно с литературной и театральной общественностью обсудить первые выпуски киножурнала «Искусство».

Кроме того, было принято решение провести конференцию, посвященную короткометражным документальным фильмам.

К. Славин, приведя несколько интересных цифр о производстве документальных кинокартин в СССР (в 1957 году их было выпущено около 400), подчеркнул, что Союзу кинематографистов необходимо принимать активное участие в тематическом планировании, способствовать проявлению творческой инициативы кинематографистов в этой области.

Собрание избрало бюро в составе: И. Копалин (председатель), И. Бессарабов, С. Бубрик, И. Венжер, В. Головня, Р. Григорьев, А. Зенякин, Ю. Каравкин, Л. Кристи, Л. Котляренко, А. Левитан, Б. Небылицкий, А. Ованесова, И. Посельский, А. Семин, К. Славин, М. Славинская.

На первом заседании бюро был утвержден состав комиссии по связям с республиканскими студиями, комиссии по продвижению документальных фильмов и пресс-бюро.

КОМИССИЯ ПО МЕЖДУНАРОДНЫМ СВЯЗЯМ

Приступила к работе Комиссия по международным связям Союза работников кинематографии СССР.

В состав Комиссии вошли режиссеры, кинодраматурги, критики, операторы, художники, актеры и другие творческие работники. Председателем Комиссии утвержден режиссер С. Юткевич, заместителем председателя—кинодраматург А. Штейн.

Задачей Комиссии является содействие расширению международных связей советской кинематографии.

В конце прошлого года Комиссия приняла участие в ряде проведенных Министерством культуры СССР совещаний с представителями стран народной демократии. На этих совещаниях обсуждались конвенции по культурному обмену между СССР и этими странами.

Было намечено, что Союз работников кинематографии пригласит в СССР кинодеятелей ГДР, работающих в области художественной кинематографии и мультипликации. Журналы «Дейче фильмкунст» (ГДР) и «Искусство кино» (СССР), а также «Фильм-шпигель» (ГДР) и «Советский экран» (СССР) обменяются делегациями редакционных работников.

В соответствии с конвенцией, заключенной с Венгрией, Союз пригласит в СССР группу деятелей венгерской кинематографии.

Комиссия поставила себе целью широкое ознакомление членов Союза с зарубежным киноискусством. В Центральном Доме кино систематически проводятся просмотры иностранных фильмов.

Первый из таких вечеров был посвящен киноискусству ГДР. Кинематографисты Москвы тепло встретили фильмы студии ДЕФА «Капитан из Кель-

на» режиссера Златана Дудова и «Лисси» режиссера Конрада Вольфа.

В Центральном Доме кино были просмотрены ранние картины французского режиссера Марселя Карнэ.

На одном из вечеров, организованных Комиссией, были показаны фильмы Польской Народной Республики: премированный в Канне и затем на VI Всемирном фестивале молодежи в Москве фильм «Канал» режиссера Анджея Вайда и новая комедия режиссера Яна Рыбковского «Шляпа пана Анатоля».

Затем состоялись просмотры венгерского фильма «Винтовая лестница» режиссера Ф. Бана, чехословацкого фильма «Бравый солдат Швейк» режиссера Карела Стеклы.

Просмотрам предшествовали доклады и выступления виднейших советских киноведов и творческих работников кинематографии.

Комиссией были организованы вечера встречи с делегациями советских киноработников, побывавшими в Италии и в Венгрии.

Кроме того, Комиссия провела встречи с членами венгерской, югославской и немецкой делегаций, которые приезжали в Москву на премьеры своих фильмов: «Два признания» (Венгрия), «Зэница» (Югославия), «Капитан из Кельна» (ГДР). В беседах с друзьями был обсужден ряд интересующих их вопросов.

●

Советские кинодеятели являются активными участниками ряда международных организаций. Так, режиссер А. Згуриди—вице-президент Международной ассоциации научного кино, инженер Б. Коноплев—вице-президент Международного союза обществ кинематографической техники, режиссер С. Юткевич—член Международного бюро встреч авторов фильмов.

Сейчас Комиссия по международным связям вступает в контакт с рядом других международных киноассоциаций, с зарубежными федерациями киноклубов, киноинститутами и т. д. для обмена информацией и опытом, для расширения дружеских связей и творческого сотрудничества.

КРЕПНУТ МЕЖДУНАРОДНЫЕ СВЯЗИ СОВЕТСКИХ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

За последнее время заметно укрепились дружеские связи между советскими и зарубежными киноорганизациями. Одним из ярких свидетельств развития сотрудничества между кинематографистами различных стран является совместная работа над новыми фильмами.

В 1957—1958 годах киностудиями осуществляется около 30 совместных кинопостановок со студиями зарубежных стран (между тем как за двенадцать предыдущих лет таких постановок, не считая документальных фильмов, было всего три: «Великий воин Албании Скандербег», «Герои Шипки» и «Урок истории»).

Киностудией «Мосфильм» и индийской фирмой «Найя Сансар» в настоящее время выпущен цветной художественный фильм «Хождение за три моря»—о русском купце, который первым из европейцев совершил в XV веке необычайное путешествие в Индию (режиссеры фильма В. Пронин и А. Аббас, сценарий М. Смирновой и А. Аббаса). В картине заняты советские и индийские артисты. В главных ролях снимались Олег Стриженов (Афанасий Никитин) и Наргис (индийская девушка Чампа).

Киностудией имени М. Горького совместно с Корейской государственной студией художественных фильмов создан цветной художественный фильм «Братья» (авторы сценария А. Первенцев, Ким Сын Гу, Се Ман Ир; режиссер-постановщик И. Лукинский). Фильм рассказывает о жизни послевоенной Кореи, о ее героическом, трудолюбивом народе, о дружбе между народами Кореи и Советского Союза. В фильме наряду с виднейшими корейскими артистами снимались советские артисты И. Дмитриев, М. Пуговкин, П. Аржанов и другие.

Режиссер киностудии имени М. Горького Л. Луков вместе с киноработниками югославской студии «Авала-фильм» заканчивает работу над цветным художественным фильмом «Олеко Дундич»—о славном сыне сербского народа, легендарном герое гражданской войны в СССР. Главные роли в фильме исполняют югославские актеры Бранко Плеша, Милан Пузич, Драгомир Шелба и советские—Т. Пи-

лецкая, Т. Конюхова, Е. Самойлов, С. Лукьянов, К. Сорокин, Б. Ливанов и другие.

На той же киностудии завершены съемки цветного художественного фильма «Удивительное воскресенье». Это—совместная постановка с Баррандовской киностудией (Чехословакия). Авторы сценария—О. Гофман и Г. Гулиа, режиссеры Ч. Дуба и И. Гурин. Героем фильма является чешский мальчик, «зайцем» прилетевший в Москву на VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов. В съемках фильма вместе со своими чешскими коллегами участвовали советские актеры М. Бернес, Л. Юдина, Э. Леждей, Н. Крючков, Ю. Саранцев и другие.

Режиссер А. Птушко работает над советско-финским цветным широкоэкранным художественным фильмом «Сампо» по мотивам эпоса «Калевала» (студии «Мосфильм» и «Суоми-фильм»). Сценарий В. Витковича и Г. Ягдфельда. Съемки фильма производятся в Финляндии и Советском Союзе. Фильм намечено закончить в сентябре 1958 года.

Кроме того, студия «Мосфильм» предполагает поставить еще ряд картин с киностудиями других стран. С кинематографистами Франции будет сделан фильм о совместной борьбе советских воинов и французских летчиков из эскадрильи «Нормандия—Неман» против гитлеровских захватчиков в годы второй мировой войны. Над сценарием фильма работают Эльза Триоле и К. Симонов.

С одной из студий художественных фильмов Китайской Народной Республики будет поставлен цветной широкоэкранный кинофильм о нерушимой дружбе двух великих народов.

К. Исаев заканчивает работу над сценарием «Освобождение» для совместного советско-албанского фильма, режиссером которого будет Г. Чухрай. Фильм посвящается национально-освободительной борьбе албанского народа в 1941—1945 годах.

С греческой фирмой «Анзервос» подписано соглашение о совместной постановке фильма по мотивам древнегреческого эпоса «Илиада». Режиссер будущего фильма Н. Охлопков заканчивает разработку сценария.

Художественный фильм о пребывании В. И. Ленина в Польше будет поставлен с одной из польских киностудий. В работе над сценарием принимает участие кинодраматург Е. Габрилович, а в постановке—режиссер В. Невзоров.

Здесь же, на «Мосфильме», вместе с кинематографистами Болгарии предполагается осуществить постановку художественного фильма «Накануне» по мотивам одноименного романа И. Тургенева.

Киностудией «Ленфильм» в содружестве с одной из киностудий Чехословакии будет поставлен фильм о Юлиусе Фучике. Работу над сценарием сейчас ведет кинодраматург Б. Чирсков.

С представителями венгерской кинематографии подписано соглашение, предусматривающее постановку художественных фильмов о герое венгерского народа, участнике гражданской войны в СССР Матэ Залка (на одной из украинских студий); о дружбе между советской и венгерской молодежью—в постановке киностудии «Мосфильм», а также фильма по мотивам романа Бела Иллеша «Карпатская рапсодия».

В совместных кинопостановках будет принимать участие и студия имени А. Довженко в Киеве.

К их числу относится советско-чехословацкий фильм «Ночной десант» по мотивам романа Иржи Марека «Бойцы идут ночами» (о совместной борьбе советских и чехословацких воинов против немецко-фашистских захватчиков в годы второй мировой войны).

Помимо этого, намечены конкретные планы творческого сотрудничества советских и румынских кинематографистов.

Имеется предварительная договоренность с одной из французских кинокомпаний о совместной работе над постановкой фильма «Дубровский» и с египетской кинофирмой—о постановке фильма, посвященного дружбе советского и египетского народов, их борьбе за мир. Ведутся переговоры с киноорганизациями ГДР, Франции, Англии, Сирии, Пакистана и других стран о совместной работе над новыми кинокартинами.

Кроме художественных фильмов, в планах наших киностудий на 1958 год имеется ряд документальных и научно-популярных картин, работа над которыми осуществляется или будет осуществляться вместе с кинематографистами Китайской Народной Республики, ГДР, Болгарии, Англии и других стран.

Все эти совместные постановки—только первые шаги в укреплении творческого сотрудничества между кинематографистами разных стран. Надо надеяться, что с каждым годом такое сотрудничество будет приобретать все более широкие масштабы.

В. ГРАКИНА

Е. Сашенков

ОПАСНЫЙ ПУТЬ

Прошло уже десять лет с тех пор, как у старого немецкого киноискусства, имеющего большую историю, появилось два наследника. Когда годы послевоенных исканий остались позади, окончательно определилось их лицо. В то время как киномастера Германской Демократической Республики стали на путь развития лучших традиций немецкого кино, на западе Германии ныне все более откровенно злоупотребляют большими возможностями киноискусства.

Усиление влияния реакционных элементов в Федеративной Республике Германии не могло не сказаться на состоянии кинематографии. Хотя Западная Германия выдвинулась сейчас в число стран, выпускающих рекордное количество фильмов, качество их, за редким исключением, остается на том же низком уровне, какой некогда вполне отвечал вкусам заправил нацистского киноконцерна УФА.

Десятки фильмов, выходящих в ФРГ, представляют банальные любовные истории, пропагандирующие мещанское благополучие (к ним принадлежит, например, картина режиссера В. Шлейфа «Девушки из Имменгофа»).

Не касаясь общих черт послевоенного развития западногерманского киноискусства, отметим здесь лишь одну особенность этого процесса: активизацию нацистских кинематографистов и непоследовательность многих других деятелей кино, изменивших серьезной теме и соблазнившихся «уютной» обывательской проблематикой. Они охотно берутся за сюжеты, приносящие барыши,—за киносказки о беззаботном, сытом житье с виллой, прислугой, собственным самолетом, яхтой или об эротических приключениях.

Некоторые кинематографисты, ранее активно участвовавшие в нацистской кинопропаганде, возвратились к увлечению мундирами, казармами, парадами...

Производство милитаристских, реваншистских фильмов стало наиболее характерной чертой кинематографии ФРГ последнего времени.

Режиссер Карл Риттер, выпустивший в 1954 году откровенно фашистский фильм «Прокурорша Корда» и вновь выступивший недавно с милитаристским фильмом «Бал наций», во времена «коричневого кино» снискал себе весьма недвусмысленную «славу». Он выпустил тогда пропагандистские фильмы «Отпуск на честное слово», «Юный гитлеровец Квекс», «Подводные лодки—на запад» и другие. В изданном недавно киносправочнике Кнауэра дается следующая характеристика творчества Риттера: «Никто в то время не выражал идеологию национал-социализма откровеннее Карла Риттера, никто не поработал столь неустанно над воспеванием солдатчины, как он. Показательно, что его фильм «Предатели» (1936) был отмечен фашистами, как «особенно ценный с точки зрения государственной политики и искусства»...

С К. Риттером состязается режиссер Альфред Вейденман, беззастенчиво прославляющий фашистских деятелей. За два года до разгрома нацизма, когда гитлеровская авиация особенно остро нуждалась в новых кадрах, он подготовил военно-пропагандистский фильм «Молодые орлы». В 1954 году он выступил с фильмом «Канарис», в котором прославляет руководителя германской разведки, затем—с фильмом «Алиби». Как «выдающееся достиже-

ние в области кинематографии» фильм «Канарис» был отмечен в ФРГ в 1955 году наградой «Золотая чаша».

Теперь А. Вейденман снова выпустил фильм о военной авиации—«Звезда Африки» (сценарий Г. Рейнекера, известного по фильму «Дети, матери и один генерал»). В нем изображается в романтических тонах судьба 22-летнего летчика-истребителя, с упоением смакуются «доблести» гитлеровского асса, красноречивая заповедь которого—«летать и стрелять»—сопутствовала его «подвигам» во время 158 боевых вылетов.

Стоит особо сказать о концовке этого фильма. Это утонченная спекуляция на антивоенных настроениях народа. Голос комментатора патетически декламирует: «Так погиб Ганс Иохим Марсель, так пал в 22 года жертвой бессмысленной войны один из миллионов юношей, которые еще сегодня могли бы жить».

Авторы фильма избегают лобовых приемов, характерных для слишком откровенных милитаристских произведений, вроде «Лиса пустыни» (о Роммеле). Однако образ аполитичного военного, павшего смертью героя, пышная фразеология о судьбе, свободе и призвании—все это не может скрыть истинные намерения создателей фильма «Звезда Африки»—ослепить молодежь, отравить ее сознание милитаристской псевдоромантикой.

Насколько важной считалась задача, которую решал режиссер Вейденман, ясно из того факта, что фильм «Звезда Африки» явился самым дорогим черно-белым художественным фильмом за всю послевоенную историю западногерманской кинематографии. Съемки его производились в Западном Берлине, Мюнхене, Риме, Мадриде, Севилье и на Канарских островах.

В том же направлении—в области пропаганды реваншистских замыслов—работает и ряд других западногерманских режиссеров. Так, В. Либенейнер снял в 1956 году фильм «Лесной ветер», агитирующий за возвращение помещикам земель Восточной Германии.

...С киноэкранов звучат фельдфебельские басы, рекруты маршируют в грязи казарменных дворов. «В этом сезоне нужно коротко стричься, если хочешь получить ангажемент»,—заявил киноартист Дитмар Шенгер по поводу засилья милитаристских фильмов на экранах Западной Германии.

Следует отметить, что милитаристские фильмы делаются сегодня не только остатками штата геббельсовского концерна **УФА.** Над этими фильмами работают подчас кинематографисты, прошлое которых не запятнано прямым сотрудничеством с нацистами. За последние два года на экраны выпущены такие типично милитаристские и шовинистические фильмы, как «Германия, Германия...», «Таков был немецкий солдат», «Фронтовой петух», «Пароль—родина», «Героизм после конца», «Арест на три дня» и другие. В 1956 году было снято 27 фильмов «о солдатской жизни». Большинство киноработников, причастных к их выпуску, декларирует свою «аполитичность», эстетствует, занимается спорами по отвлеченно-формальным проблемам. Повернувшись спиной к жизненным интересам немецкой нации, эти деятели кино снова, как и перед 1933 годом, становятся—вольно или невольно—опорой реакции.

Показательна скандальная история с новой экранизацией сюжета «Отпуск на честное слово». Фильм, снятый Карлом Риттером в 1937 году, показывал, как незадолго до поражения кайзеровской Германии молодой лейтенант, рота которого остановилась на несколько часов под Берлином, отпускает солдат берлинцев в отпуск «на честное слово». Все солдаты точно в срок возвратились в роту... Теперь режиссер В. Либенейнер перенес действие в 1945 год. При этом он утверждает, что руководствовался лучшими намерениями и якобы делал фильм, направленный против фашизма и войны, однако прокатная фирма настояла на «кое-каких коррективах» в последней сцене. Первоначально герой фильма лейтенант на вопрос полковника по поводу возвращения солдат: «Так вы, конечно, рады, не так ли?»—отвечал: «Нет, господин полковник!» Прокатная фирма просто переозвучила эту сцену. На вопрос: «Так вы гордитесь ими?»—лейтенант отвечает: «Конечно, господин полковник. Я горжусь этими ребятами!»

Несмотря на такое насилие, изменившее весь смысл фильма, режиссер принял гонорар и оставил свое имя в титрах.

●

Значительную долю западногерманской кинопродукции в последнее время составляют сентиментальные «фильмы о родине»—так называемые «хаймат-фильмы». Они изготовляются по нехитрому рецепту: респектабельные герои и героини, крупная доза благонравия, немного юмора, пейзажи в стиле рождественских открыток и, конечно, счастливый конец. «Где

шумят старые леса», «В лесу и на опушке», «Мелодия опушки», «Через леса, через долины», «Пока еще цветут розы», «Старый дом лесничего»—одно перечисление названий говорит о многом.

Мнимая аполитичность «хаймат-фильмов» оказывает большую услугу реакции. Пропагандируя замкнутость в узком кругу личных интересов, они лишь повторяют лейтмотивы многих кинофильмов нацистской Германии. Именно в этом пренебрежении подлинными интересами человека, высокими социальными целями заключается антигуманистическая направленность массовой западногерманской кинопродукции. «То, что в создании этих фильмов участвуют частично и работники кино, для которых 30 января 1933 года означало прекращение деятельности в Германии на полтора десятилетия, является печальным свидетельством слабости их памяти...»—писала недавно газета «Нейес Дейчланд».

Было бы, разумеется, неверно полагать, что среди множества развлекательных фильмов, выпускаемых студиями ФРГ, нет произведений, отмеченных печатью подлинного таланта.

На фоне десятков неглубоких по замыслу и посредственных по художественному решению фильмов выделяются, например, работы режиссера Курта Гофмана. От «Рая холостяков» (1939) до «Признаний авантюриста Феликса Круля» (1957) он снял двадцать шесть художественных фильмов. Имя Гофмана, пишет критик журнала «Фильм-эхо», служит гарантией качества развлекательного фильма.

Один из последних фильмов К. Гофмана—«Зальцбургские истории» (1957)—снят по книге известного писателя Эриха Кестнера. Это уже третья работа Гофмана по сценарию Кестнера.

Фильм Гофмана «Сегодня женится мой муж» (1957)—хорошо сделанная зарисовка супружеской жизни «маленького человека» с ее радостями и горестями. В главных ролях снимались Лизелотта Пульвер, Пауль Хубшмидт и Иоганн Герстер. Несмотря на то, что тема фильма менее всего отличается оригинальностью, К. Гофман сумел решить ее своеобразно, умно, с присущим ему мягким юмором.

●

Год назад, после многолетнего перерыва, снова появилась на киноэкранах памятная немцам с довоенных времен фирменная марка концерна УФА. Пока с этой маркой делается лишь кинохроника, но немецкая печать уже предсказывает восстановление «диктатуры УФА» в западногерманском кино.

Определенные круги ФРГ возлагают большие надежды на монополизацию кинематографии. Уже в 1958 году намечается выпуск восемнадцати фильмов УФА, что сделает эту фирму крупнейшей кинокомпанией Западной Германии. Дальнейший рост ее производства соответственно сузит возможности независимых продюсеров. Не подлежит сомнению, что реакционные круги попытаются сделать УФА одним из орудий своей политики одурманивания масс, распространения милитаристских, реваншистских идей.

●

Ряд деятелей западногерманского кино, которым двадцатилетняя история УФА преподала печальный урок, начинает сплачиваться, чтобы противостоять влиянию этой возрождаемой киномонополии. В этом плане представляет интерес возникновение в Гамбурге осенью 1957 года кинообщества «Фрейе фильмпродукцион». Основатели его—три известных режиссера: Гаральд Браун, Гельмут Койтнер и Вольфганг Штаудте—легко могли бы найти применение своим силам в существующих кинофирмах. Однако у этих режиссеров перспектива постановки злопыхательских фильмов в духе холодной войны не вызывает энтузиазма. Вероятно, они сознают, что подлинный успех у зрителей и признание на международных кинофестивалях приносят не такие фильмы. В качестве гарантии творческой независимости от диктатуры возрождаемых концернов УФА и «Бавария» они и создали собственную кинокомпанию. Эти режиссеры, судя по сообщениям печати, уже длительное время не могли реализовать некоторые творческие проекты, так как не желали идти на сделку с собственной совестью и подчиниться требованиям кинофирм.

Назвав основание новой фирмы самой интересной кинематографической новостью минувшего года, газета «Ди вельт» указывает, что она послужит противовесом УФА на пользу искусству.

Новое кинообщество объявило, что намерено выпускать кинофильмы на высоком художественном уровне. Устав его предусматривает, что каждый из трех режиссеров должен в течение года подготовить для «Фрейе фильмпродукцион» один художественный фильм.

Тот факт, что реакционные круги захватили ключевые позиции в кинематографии ФРГ, пагубно сказался на положении киноартистов. Интересно, что один из самых «занятых» западногерманских киноартистов—шестидесятилетний Губерт Мейеринк—с 1924 года беспрерывно играет в кино роли гангстеров, и ныне постановщики завалили его договорами.

В то же время такие видные актеры, как Рудольф Форстер и Харди Крюгер, поставили свои способности на службу низкопробному искусству. Ведь даже дебютанты дорого оплачиваются за участие в таких фильмах, как, например, «Звезда Африки».

Но ведущие западногерманские артисты не испытывают желания «коротко стричься». Курд Юргенс, О. Е. Хассе, Мария Шелл, Лизелотта Пульвер и другие все чаще предпочитают сниматься за границей—во Франции и в Италии, где их привлекают более интересные роли. В прошлом году Юргенс больше снимался во французских фильмах, чем в западногерманских. «Юргенс распродан на три года вперед»,—отмечает газета «Дер абенд». А еженедельник «Ди культур» констатирует: «Поток западногерманских киноартистов и режиссеров, работающих для ДЕФА (т. е. для киностудий Германской Демократической Республики.—*Е. С.*), увеличивается из месяца в месяц».

В трудной атмосфере наступления реакционных кругов на творческую свободу художника такие популярные деятели кино, как Гаральд Браун, Гельмут Койтнер, Курт Гофман, Артур-Мария Рабенальт, продолжают создавать фильмы, пусть во многом противоречивые, но свидетельствующие о стремлении честно разобраться в современных жизненных проблемах.

Даровитый кинорежиссер Гельмут Койтнер находится в расцвете творческих сил. Один из его последних фильмов—«Капитан из Кепеника» (1956)—интересный образец киносатиры. На экране воссоздана истинная история, сделавшая немецкий милитаризм посмешищем всего мира еще 50 лет назад и послужившая сюжетной основой для известной пьесы Карла Цукмайера.

В нынешнем году Койтнер намеревается экранизировать «Будденброков» Томаса Манна.

Счастливым исключением в общей массе кинопродукции последних двух лет является также несколько картин Артура-Мария Рабенальта с довольно ясным социальным подтекстом. Он обращается к современной действительности, и его фильмы о страданиях честного человека, не находящего сил противостоять наступлению фашистской реакции, явились несомненной художественной удачей.

Слабостью Рабенальта как художника, смело берущегося за актуальные темы, является его подверженность излишнему психологизму, подчеркиванию примата чувства. Когда Рабенальт срывает покровы внешнего процветания с западногерманской действительности («Супружество д-ра Данвица», 1956) или когда он беспощадно раскрывает зрителю глаза на попытки реставрации фашизма («Авантюристы», 1957), режиссер не обходится без побочных ситуаций, смягчающих обличительные мотивы. Такое стремление ослабить остроту большой социальной темы стало для многих режиссеров привычным компромиссом.

Фильм «Супружество д-ра Данвица» (сценарий М. Мансфельда) с большой силой показывает бедствия молодых супругов. Находясь в безвыходном положении, доктор Данвиц отказывается от спасительного предложения богатой пациентки, которое толкало его на неэтичный поступок. Особенно удался режиссеру иронический финал: голос канцлера по радио комментирует «экономический подъем» в Западной Германии, а носильщики в это время вытаскивают мебель из квартиры Данвица.

Значительно дальше идет обличительная линия в фильме «Авантюристы». Герой этого фильма—молодой журналист—основывает после войны независимый журнал с целью «служения правде». Спустя несколько лет он пытается разоблачить коррупцию высших кругов. Однако слабость и непоследовательность, проявленная им в борьбе, дорого ему обходятся: его детище попадает в руки реакционеров, снова вернувших себе власть и влияние. Журнал становится «коричневым». Красноречивый кадр заставлет еще глубже почувствовать трагедию героя, гибельность его колебаний: человек одиноко стоит на ночной улице, а рядом в грязи—последний номер его журнала.

История, правдиво показанная в «Авантюристах», поучительна. Она как бы символизирует судьбу самой западногерманской кинематографии, опасности, которые ей угрожают.

Пьеро Нелли

БЕСЕДА С ДЗАВАТТИНИ

(*Письмо из Италии*)

Недавно Чезаре Дзаваттини вернулся в Рим из Луццары, своей родины, где он отдыхал после напряженной и тяжелой работы в Мексике. Узнав об этом, я позвонил ему по телефону и сказал, что хотел бы взять у него интервью для советского журнала «Искусство кино». Дзаваттини сразу же пригласил меня к себе.

Чезаре Дзаваттини живет в переулке возле улицы Номентана, в том месте, где она, покинув район шикарных домов и вилл, утопающих в зелени, углубляется в один из шумных бедных кварталов, характерных для окраин Рима.

Выбор такого района, являющегося как бы аванпостом окраин по отношению к центру столицы, расположение квартиры на первом этаже большого дома с окнами в маленький закрытый двор, простая и скромная обстановка и в то же время обширная коллекция книг по искусству, висящие повсюду рисунки и картины знаменитых мастеров и многочисленные миниатюрные автопортреты известных современных итальянских художников—все это как нельзя лучше соответствует вкусам, взглядам и характеру этого художника «простой правды», к которой он пришел после длительных раздумий, путем внимательного и напряженного изучения действительности.

Едва я вошел, как Дзаваттини принялся расспрашивать меня о Советском Союзе, о советском обществе, о Москве (куда я ездил прошлым летом, чтобы участвовать в съемках документального фильма о VI Всемирном фестивале молодежи и студентов). Это не были просто вопросы «для проформы»: терпеливое внимание, с которым Дзаваттини меня слушал, говорило о его искреннем интересе и, я бы сказал, даже о страстном желании знать.

Я рассказывал более часа, переполненный впечатлениями и наблюдениями, которые может вынести западный кинематографист после двух месяцев жизни и работы в Советском Союзе.

Под конец этой части разговора Дзаваттини со свойственным ему жаром сказал:

— Спасибо! Я как будто увидел все, что вы мне рассказали!

Теперь настала моя очередь задавать вопросы. И прежде всего я попросил Дзаваттини рассказать мне о его поездке в Мексику.

За сорок пять дней, как стало ясно из его ответа, Дзаваттини проделал там поистине огромную работу.

В самом деле, за это время Дзаваттини подготовил, написал и переработал сценарии для трех фильмов, предоставив громадное количество литературного материала своим мексиканским коллегам. Но меня поразил не столько громадный труд, умственный и физический, проделанный им за такой короткий срок, сколько его исключительная способность переносить «неореалистическую тематику» в действительность, совершенно отличную от итальянской. Дзаваттини поступил не так, как сценарист-ремесленник, который применяет выработанные им штампы к любому жизненному материалу, а как подлинный мастер, сохраняющий свой стиль и свою манеру в любых условиях, ни в чем не отклоняясь от своих принципов и взглядов.

«Моя Мексика»—так называется первый сценарий, который недавно закончил Дзаваттини. В Италии все мы знаем об одном старом желании Дзаваттини, которому цензура и продюсеры никогда не давали возможности осуществиться. Речь идет о фильме, который представлял бы собой большое кинопутешествие, «открытие Италии», от Альп до Сицилии. Фильм, который должен был бы показать всем, и прежде всего самим итальянцам, нашу страну, то есть фильм, который представлял бы не кинопутеводитель, а широкую картину жизни общества, жизни народа—произведение, которому обнаженная правдивость документальных кадров и целеустремленность их монтажа придали бы ощущение глубокой достоверности. Такой фильм, если когда-нибудь Дзаваттини удастся осуществить свой замысел, будет называться «Моя Италия». Но пока Дзаваттини должен был обратиться со своей замечательной идеей к действительности чужой страны. Конечно, все это печально и тяжело для Дзаваттини, но любознательность и любовь к человеку в нем так сильны, что он сумел преодолеть естественное огорчение от невозможности сделать первый фильм такого рода о своей земле. Он сам подтвердил это, говоря:

— Я сделал сценарий «Моя Мексика», как я сделал бы фильм «Моя Италия».

В сценарии «Моя Мексика» страна предстает перед нами в течение одного дня и одной ночи. На протяжении суток, в различных ситуациях и в разной

обстановке, на примере различных людей предстает перед нами жизнь одного народа. В самом подходе сценариста к этому материалу ощущается неустанный поиск жизненной правды.

— Я предвижу,—заметил Дзаваттини,—сравнения, которые будут делать с незавершенным мексиканским фильмом Эйзенштейна. Но я не думал о «Que viva Mexico», когда писал «Мою Мексику», ибо у меня совсем иной, более скромный замысел. Эйзенштейн создавал историческую поэму об одном народе, я же хочу рассказать только о его повседневной жизни.

Этот фильм, как и обе другие кинокартины, подготовленные Дзаваттини в Мексике, будет ставить режиссер Карлос Вэло (известный советским зрителям как постановщик фильма «Тореадор»).

Второй замысел, предложенный Дзаваттини в Мексике и одобрительно принятый мексиканскими коллегами, касается создания фильма на тему об экспроприации нефтяных месторождений у крупных иностранных компаний,—экспроприации, провозглашенной декретом президента Карденаса в 1936 году. Дзаваттини говорил мне об этой идее с большим энтузиазмом.

Мексиканский народ до декрета 1936 года не был хозяином нефтяных вышек, расположенных на его земле, находился в полной зависимости от иностранных компаний, пользовавшихся правом добычи нефти.

В условиях этого иноземного гнета перед мексиканским рабочим были закрыты все пути к улучшению своего положения, к приобретению какой-либо специальности. Жертвами жестокой расправы становились крестьяне, отказывавшиеся за гроши продавать свою землю, в недрах которой скрывалось драгоценное «черное золото». У захватчиков была излюбленная формула: «Если ты не продашь мне землю, мне ее продаст твоя вдова...». И если крестьянин продолжал сопротивляться, вскоре его жена в самом деле становилась вдовой. Такова обстановка, в которой будут происходить события фильма, атмосфера страданий, гнева, жажды мести. Все это могло бы дать материал для самой мрачной драмы, открыть простор для всяческой риторики. Но Дзаваттини пошел по иному пути. Он задумал фильм как большое эпическое произведение, которое было бы проникнуто народным юмором—наивным, причудливым, задушевным,—с центральным героем, неуклюжим и даже смешным, проходящим через целый ряд драматических перипетий.

В третьем сценарии Дзаваттини обратился к одному своему старому замыслу, относящемуся к 1938 году,—к сюжету, который вызвал его первую встречу с Витторио Де Сика. Сценарий представляет собой современную сказку, в которой действительность перемешивается с фантастикой. В фильме рассказывается история одного человека, владеющего кольцом, которое все считают чудесным и которое все желают иметь, но которое в конце концов оказывается всего-навсего лишь самым обыкновенным кружочком металла,—история, богатая остроумными и неожиданными парадоксами.

Два сценария, которые Дзаваттини пишет сейчас в Италии, тоже представляют собой реалистические сказки. Это—«Война» и «Страшный суд», который будет поставлен Витторио Де Сика. Оба сценария находятся еще в стадии разработки.

После того как Дзаваттини рассказал мне о своих сценарных замыслах, мы заговорили о вопросах более общих, о художественных поисках Дзаваттини и о судьбах итальянского неореализма.

Неореализм для Дзаваттини—это прежде всего не форма, а содержание, художественное течение, которое ставит своей задачей изображение реальной действительности, порабощающей и уродующей человека, разоблачение этой действительности, ее осуждение.

Сценарное творчество самого Дзаваттини было интерпретировано до сих пор только одним художником—Витторио Де Сика, который подчеркивал и со свойственным ему талантом усиливал мотивы фантастики, лирики, патетики, имевшиеся в литературном материале, вообще суровом и напряженно драматичном. И, возможно, Дзаваттини, имея сотрудником и соавтором кого-нибудь другого из крупных режиссеров, с темпераментом, отличным от темперамента Де Сика, дал бы нам фильм, в котором над лирико-сентиментальными мотивами преобладал бы глубокий трагизм.

Дзаваттини подчеркивал, что он стремится идти вперед в своих поисках и открытии новых пластов в жизни, в критике современной действительности, и, говоря мне об этом, он прибавил, что очень хорошо сознает, какое требуется для этого напряжение сил, какая борьба с внешним давлением и с личными слабостями.

Так, беседуя, мы коснулись последнего фильма Чарли Чаплина «Король в Нью-Йорке», и Дзаваттини, не отрицая некоторых недостатков этого произведения, почти единодушно отмеченных критикой, стремился показать внутреннюю обусловленность этих слабых мест, найти им известное оправдание. Проникая в замысел великого художника, Дзаваттини видит в излишней наглядности и прямолинейности, к которой Чаплин часто прибегает в противовес обычной, так сказать, косвенно-образной манере выражения, манере художественных намеков,—стремление Чаплина найти новый, более ясный и точный язык, благодаря которому критика действительности была бы на первом плане, стала бы

явной и очевидной, без каких бы то ни было поэтических отступлений.

—И, конечно,—говорит Дзаваттини,—поступая так, Чаплин, как и всякий другой, кто идет по этому новому пути, рискует быть несовершенным. Новое всегда кажется несовершенным по сравнению с традиционным, но если мы хотим быть новыми людьми и прогрессивными художниками, мы должны рисковать для того, чтобы найти язык искусства нашего времени.

Продолжая беседу, Дзаваттини рассказал мне о своем собственном опыте, о том, насколько это стремление к намекам, к старому, традиционному способу выражения сильно также в его творчестве. Насколько в нем, например, сильна любовь к фантастической выдумке и как охотно поддается он соблазну сочинять истории, уводящие его в мир нереальный, где правда жизни хотя и остается в виде идеи и морали сказки но теряет обличительную силу и не выступает со всей очевидностью. И, с другой стороны, насколько хорошо он сознает, что этот путь, несмотря на все его соблазны и интересные возможности, открывающиеся на каждом шагу,—не тот путь, по которому можно идти вперед. «И сегодня,—сказал в заключение Дзаваттини,—в этом состоит драма итальянского кино, столь богатого талантами и замечательными произведениями, но лишенного жгучей обличительной силы или идей, которые для всех явились бы откровением».

Наша беседа продолжалась четыре часа, но когда я собрался уходить и был уже у дверей, Дзаваттини вернул меня и сказал:

— Когда вы будете писать об этой нашей беседе, скажите еще раз советским друзьям, что я не оставил мечту о том, чтобы в Москве возник своеобразный новый Голливуд, центр всего мирового демократического и прогрессивного кино. Я все время думаю об этом. Это было бы великим делом, историческим этапом в развитии человеческого искусства. Как много мы смогли бы дать друг другу, каким жизненным опытом и сколькими мыслями могли бы мы обменяться—с тем, чтобы обогатить новой моралью современное человечество!

Перевел с итальянского Ю. МАЛЬЦЕВ

XIII КОНГРЕСС ФИАФ

(Беседа с делегатом конгресса профессором Н. А. Лебедевым)

— Международная федерация фильмотек (ФИАФ), возникшая накануне второй мировой войны и возобновившая свою деятельность в 1946 году, за последние годы значительно окрепла и приобрела авторитет среди киноведческих организацией Европы и других континентов.

В федерацию входят фильмотеки, киномузеи, кинематографические институты и иные аналогичные учреждения, занимающиеся собиранием, систематизацией и научной обработкой фильмов и других киноматериалов (фотографий, кинолитературы, сценариев и т. д.); организацией просмотров и выставок, посвященных классическим произведениям киноискусства; продвижением этих произведений в киноклубы, учебные заведения, на экраны некоммерческой киносети.

В действительные члены федерации в настоящее время входят 24 киноведческие организации. В ней представлены фильмотеки, киномузеи, киноархивы Австрии, Англии, Аргентины, Бельгии, Бразилии, Венгрии, Германской Демократической Республики, Федеративной Республики Германии, Голландии, Дании, три итальянские фильмотеки (Римская, Миланская и Туринская), фильмотеки Колумбии, Польши, СССР, США, Франции, Швейцарии, Швеции, Чехословакии, две уругвайские и югославская. Кроме того, на правах временных членов и членов-корреспондентов к ФИАФ примыкают фильмотеки Испании, Португалии, Японии, Норвежский и Финский киноинституты.

На ежегодных конгрессах члены федерации обмениваются опытом работы. На конгрессах же уточняются техника и методика международного обмена фильмами, разрабатываются планы помощи молодым и вновь организуемым фильмотекам, обсуждаются вопросы содействия историкам и теоретикам киноискусства.

Вместе с другими советскими киноведами мне уже приходилось участвовать в качестве наблюдателя в одном из конгрессов ФИАФ—в 1955 году в Варшаве. И тогда же у нас сложилось твердое убеждение в полезности этого международного объединения.

В июле 1957 года киноведческие организации СССР в лице Госфильмофонда вступили в число действительных членов ФИАФ. Причем руководство федерации, учитывая заслуги Советского Союза, как первой страны, еще в двадцатых годах приступившей к собиранию классических фильмов и еще до основания ФИАФ предоставившей ряд копий ред-

ких картин зарубежным киноархивам (фильмархиву Нью-Йоркского музея современного искусства и другим), присвоило Госфильмофонду почетное звание члена-основателя федерации.

Таким образом, на XIII конгрессе в Антибе (Франция) в октябре 1957 года СССР впервые участвовал в качестве полноправного члена этого международного объединения.

Доклады и сообщения членов конгресса нарисовали картину бурного роста, если так можно выразиться, «фильмотечного движения» во многих странах мира, картину, отражающую повышенный интерес прогрессивной интеллигенции, учащейся молодежи, демократических слоев населения к подлинному киноискусству. Не удовлетворяясь низкопробной рыночной продукцией, заполняющей экраны капиталистических стран, эти группы зрителей организуют общественные киноклубы, в которых показываются только лучшие фильмы. И, опираясь на эти клубы, создаются и развиваются национальные фильмотеки.

Необходимо отметить особенно активную деятельность Французской синематеки, фильмархива Британского института кинематографии, Бельгийской синематеки, некоторых фильмотек южноамериканских республик. Большую работу ведут фильмотеки стран социалистического лагеря: Чехословакии, Польши, ГДР и других.

Из докладов на общие темы интерес представляли доклады руководителя австрийского фильмархива проф. Грегора и главного хранителя Парижской Национальной библиотеки Жана Принэ о методе каталогизации фильмов, а также о принципах классификации и хранения других киноматериалов (фотографий, литературы, рукописей и т. д.).

Большое место в докладах и прениях уделялось вопросам микрофильмирования.

В специальном докладе был поставлен вопрос о создании международного фонда классических фильмов на 16-миллиметровой пленке и регулярном обмене ими между членами ФИАФ.

Доклад советского представителя о работе Госфильмофонда был выслушан с повышенным вниманием, а многочисленные вопросы (о взаимоотношениях между коммерческим и некоммерческим прокатом, о подготовке киноведческих кадров, об обслуживании детского зрителя, о взаимоотношениях с телевизионными организациями и т. д.) свидетельствовали, во-первых, о живом интересе членов конгресса к системе и принципам работы нашей кинематографии, во-вторых, о том, как мало информированы зарубежные киноведы о многих сторонах этой работы.

Конгрессом были обсуждены также вопросы о предстоявшем в Париже первом конгрессе историков кино и о плане организации Международного института по изучению киноискусства.

В новый комитет директоров ФИАФ были избраны: Е. Теплиц—президент; А. Ланглуа (Франция), Н. Лебедев (СССР), Э. Линдгрен (Англия) и Г. Сайлес (Бразилия)—вице-президенты; Ф. Буаш (Швейцария)—генеральный секретарь; А. Тирифаи—зам. генерального секретаря и казначей; Ф. Хонт (Венгрия) и М. Свобода (Чехословакия)—члены комитета. Кандидатами в члены комитета были избраны М. Проло (Италия), Э. Лауритцен (Швеция) и Блейер-Броди (Австрия). Были утверждены также почетным президентом-основательницей Айрис Берри (США) и почетным вице-президентом О. Бруссендорф (Дания).

По окончании конгресса в Антибе с 30 октября по 6 ноября в Париже состоялся созванный ФИАФ первый конгресс историков кино. В конгрессе приняло участие свыше 60 человек, включая часть руководителей фильмотек и наблюдателей. Всего было представлено около 30 стран.

Конгресс был открыт видным французским режиссером и теоретиком кино Абелем Гансом.

Были заслушаны доклады и сообщения об основных этапах развития кино в разных странах, а также доклад Жоржа Садуля о методике научно-вспомогательной работы в области кино (о единой системе фильмографических справок, о международном коде фильмографических терминов, о микрофильмировании редкой кинолитературы и обмене микрофильмами).

В некоторых докладах затрагивались также методологические проблемы. Но в связи с тем, что обсуждение этих проблем не было включено в повестку дня, постановку их решено было перенести на следующий конгресс историков кино.

Мой доклад «Основные этапы развития русского и советского кино» был выслушан с большим вниманием. Судя по вопросам, зарубежных историков кино интересуют прежде всего проблемы взаимовлияния нашего и зарубежного киноискусств. Прения по докладу носили исключительно дружественный характер и свидетельствовали о высокой оценке вклада нашей кинематографии в теорию и практику мирового киноискусства

По вечерам после заседаний конгресса Французской синематекой были организованы встречи с рядом крупнейших мастеров кино, сопровождавшиеся показом классических фильмов разных стран. На этих вечерах выступали Жан Ренуар, Марсель Л'Эрбье, Роберто Росселини, Йорис Ивенс и др.

Оба конгресса способствовали установлению личных контактов между киноведами разных стран, и я глубоко убежден, что они принесут большую пользу развитию молодой науки о кино

Отовсюду

АНГЛИЯ

В журнале «Кинематограф уикли» опубликована статья, посвященная творчеству недавно созданной, но уже завоевавшей популярность кинематографической группы «ББТ». Эта группа называется так по начальным буквам фамилий ее участников: продюсера Бетти Бокса, актера Дика Богарда и режиссера Ральфа Томаса. Группа «ББТ» сейчас заканчивает фильм «Повесть о двух городах» по Диккенсу. Журнал приводит высказывания руководителей этой группы об их взглядах на киноискусство. Дик Богард и Ральф Томас заявляют о своем стремлении твердо следовать принципам реализма.

●

Постановщик ряда документальных фильмов Безил Райт снимает сейчас в Греции цветную картину «Вечная Греция», посвященную сокровищам греческого искусства. Съемки производятся в Афинах, Пирее, Делосе, Коринфе. Фильм ставится по сценарию Рекса Уорнера, известного своими переводами греческих классиков на английский язык.

БРАЗИЛИЯ

Недавно в Рио-де-Жанейро проходил II Международный фестиваль кинофильмов о классическом, современном и народном танце.

Идея организации подобных фестивалей принадлежит доктору Освальдо Маркес де Оливейра— известному знатоку балетного искусства. Большое содействие фестивалю оказало бразильское Министерство воспитания и культуры, а также Национальный институт воспитательной кинематографии, Государственный театр Рио-де-Жанейро и Музей современного искусства в Сан-Пауло.

В фестивале принимали участие Бразилия, Испания, Китай, Польша, СССР, США, Франция, Чехословакия и другие страны.

Премии были распределены следующим образом:

Современные балеты (3 премии): «Симфония одиночества» (Франция), «Рекреасьон» (Франция), «Ламенто» (США).

Балеты классические или неоклассические (3 премии): «Бахчисарайский фонтан» (СССР), «Лебединое озеро» (СССР), «Ромео и Джульетта» (СССР).

Народные танцы (3 премии): «Гопак» (СССР), «Мартинет» (Испания), «Польский хоровод» (Польша).

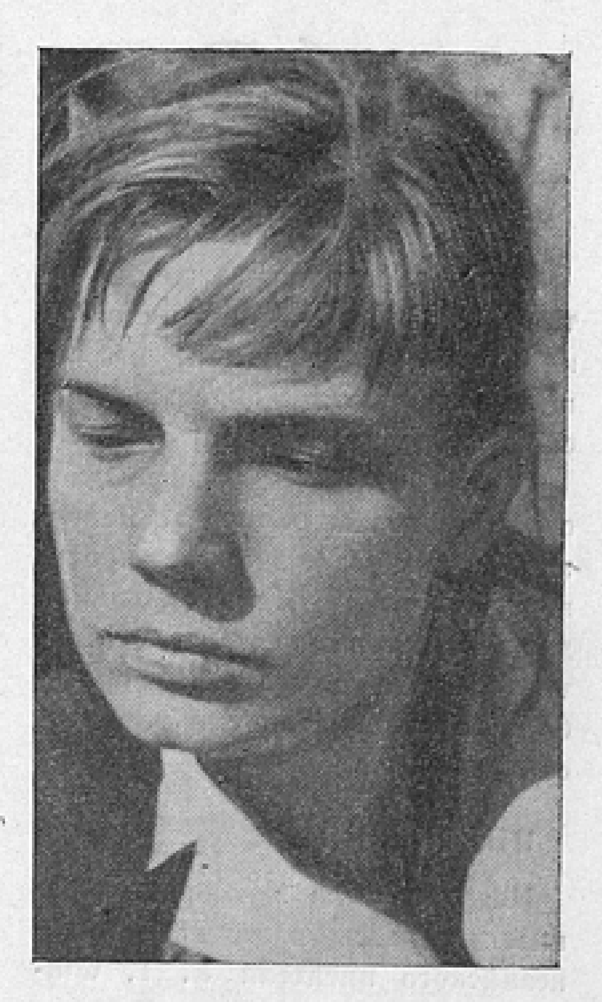
Из десяти премий, присужденных исполнителям, шесть получили советские артисты: Галина Уланова, Майя Плисецкая, Константин Сергеев, Юрий Жданов, а также—за парные танцы—Галина Уланова и Владимир Преображенский («Вальс Шопена»), Раиса Стручкова и Александр Лапаури («Вальс»).

Композиторам жюри фестиваля присуждало две премии. Они присуждены Сергею Прокофьеву (СССР) за балет «Ромео и Джульетта» и Борису Асафьеву (СССР) за балет «Бахчисарайский фонтан».

Премии хореографам присуждены: Леониду Лавровскому (СССР) за балет «Ромео и Джульетта» и Морису Бежару (Франция) за балет «Симфония одиночества».

●

1957 год был рекордным для Бразилии по масштабам кинопроизводства. В течение года в производство было запущено 50 полнометражных художественных фильмов.



УЛЬРИКА ГЕРМЕР В ФИЛЬМЕ «ИСКАТЕЛИ СОЛНЦА» (ГДР) РЕЖИССЕРА К. ВОЛЬФА

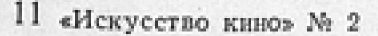
ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ

Заканчиваются съемки первого вьетнамского художественного фильма «Море бушует», посвященного героической борьбе крестьян, восставших в 1941 году против угнетателей. Фильм снимают режиссер Май Лок и оператор Хьюнг Мэ по сценарию Нгок Кунга.

ИНДИЯ

По сообщениям печати, в Индии в 1957 году выпущено около ста документальных фильмов (вдвое больше, чем в 1956 году).

Среди новых фильмов—«Реки Индии», «Единство индийской культуры», «От плана к реальной жизни» и многие другие кинокартины, освещающие вопросы здравоохранения, культурной деятельности и экономического развития страны.





●

В штате Мадрас учрежден комитет по производству и прокату кинофильмов для детей, являющийся филиалом Общества детских фильмов Индии.

Газета «Хинду» рассказывает о плане работы комитета. Основное место в плане занимает производство художественных фильмов для детей на языке тамили. Комитет обратился к писателям с просьбой создавать сценарии для детских фильмов.

ИНДОНЕЗИЯ

Недавно была закончена экранизация пьесы известного индонезийского писателя У. Т. Сонтани «Цветок кафе». В этом фильме поднята волнующая современного индонезийского зрителя проблема эмансипации женщины.

ИСПАНИЯ

На экранах страны демонстрируется новый фильм Хуана Антонио Бардема «Жнецы». Это первая цветная картина известного испанского режиссера (постановщика фильмов «Смерть велосипедиста» и «Главная улица»). Действие фильма происходит в Кастилии во время уборки урожая. Несложная фабула сценария такова: два батрака враждуют между собой; один из них поклялся отомстить другому за старую обиду, но любовь, которая возникает между его сестрой и обидчиком, заставляет врагов примириться. Съемки фильма проходили поздней осенью 1957 года в испанской провинции Ламанча. Во многих ролях Бардем снимал работавших на полях настоящих батраков, вместе с которыми жили и работали актеры. В павильонах было снято менее одной трети метража фильма. Главные роли в картине исполняют испанские артисты Кармен Севилья и Хорхе Мистраль и известный итальянский актер Раф Валлоне.

ИТАЛИЯ

В Риме состоялось совещание по вопросу об участии писателей в создании фильмов. На совещании присутствовали многие видные писатели и кинематографисты—Альберто Моравиа, Васко Пратолини, Чезаре Дзаваттини, Алессандро Блазетти, Альберто Латтуада и другие. Созыв совещания объяснялся стремлением продюсеров изыскать пути преодоления кризиса, который переживает итальянская кинематография в результате цензурных преследований и политики дискриминации в отношении прогрессивного киноискусства. Выступавшие на совещании писатели, кинокритики, режиссеры говорили о необходимости качественного улучшения итальянской кинопродукции и предоставления большей свободы творчества сценаристам и режиссерам. Писатели указывали, что их вклад в дело создания подлинно художественных произведений киноискусства сможет быть значительным лишь тогда, когда цензура и продюсеры не будут ограничивать и искажать их идеи.

●

«Врач и колдун» —так называется новая кинокомедия, поставленная режиссером Моничелли. Идея фильма актуальна для юга Италии, где еще царит культурная отсталость. Фильм рассказывает о том, как в одно заброшенное селение назначают молодого врача, которому приходится выдержать нелегкую борьбу с «колдуном» —местным знахарем. Тема борьбы между наукой и невежеством, медициной и суеверием трактуется в комедийном плане, действие развертывается в духе «деревенского фарса», получившего распространение в итальянском кино. Многие итальянские критики упрекают, однако, режиссера в псевдофольклорном натурализме. Вместе с тем высокую оценку критики получила игра актеров Марчелло Мастройянни, Витторио Де Сика и Альберто Сорди. В числе исполнительниц женских ролей—молодая актриса Габриэлла Паллотта, игравшая роль Луизы в фильме Де Сика «Крыша».

МЕКСИКА

В городе Мехико при Институте изящных искусств открывается киноинститут. Новое учебное заведение будет выпускать актеров, режиссеров, сценаристов, редакторов, операторов, звукооператоров и кинотехников. Обучение рассчитано на три года: два из них будет занимать лекционный курс и год—практические занятия. Студенты, окончившие институт, автоматически принимаются в Союз работников кинематографии и распределяются по киностудиям.

НОРВЕГИЯ

В последнее время в Норвегии намечается тенденция к выпуску фильмов, которые местная печать оценивает как «неразвлекательные». Так, режиссер Нильс Рейнхард Кристенсен ставит по своему сценарию фильм о судьбе детей разведенных родителей. Роль девочки исполняет популярная юная актриса Грете, в ролях ее родителей—Одд Борг и Баб Кристенсен.

Фильм «Из тьмы» рассказывает о душевных болезнях и ставит себе целью доказать, что психические травмы можно и нужно лечить, как и всякие другие болезни. Автор сценария—психиатр Алекс Бринкман, режиссер фильма—Арильд Бринкман.

Отовсюду

ПОЛЬША

Польские кинодеятели совместно со студией ДЕФА (ГДР) начали съемки фильма «Планета смерти» по научно-фантастическому роману польского писателя Станислава Лема. Действие фильма происходит в 2000 году, и в нем будет показано предполагаемое развитие техники в ближайшие 40 лет. Для участия в съемках фильма предполагается пригласить актеров из разных стран, так как, по сценарию, в ракете, летящей на Венеру, находятся представители восьми национальностей: русский, индиец, поляк, китаец, немец, француз, американец и негр. Режиссеры-постановщики фильма—Курт Метциг (ГДР) и Тадеуш Макарчинский (Польша).

●

В Варшаве закончился конкурс любительских фильмов, на который было представлено 79 картин. Первая премия—кинокамера—присуждена за фильм «Пшемыслав», снятый членами любительского киноклуба Дома культуры в Катовицах.

Сейчас в Польше насчитывается 30 любительских киноклубов, объединяющих несколько тысяч человек.

●

Вроцлавская киностудия приступила к съемкам фильма «Дезертир» по сценарию Ежи Ставинского. В фильме рассказывается о бегстве солдата поляка из гитлеровской армии. Действие происходит в 1944 году на шахте в Силезии. Режиссер фильма Витольд Лешевич и оператор Николай Спрудин—в прошлом шахтеры.

КАДР ИЗ ПОЛЬСКОГО ФИЛЬМА «ДЕЗЕРТИР»



США

Волна расизма, охватившая Соединенные Штаты, не миновала и американскую кинематографию. Недавно воинствующие мракобесы нашли новый повод для разжигания расовой ненависти. На этот раз предметом их яростных нападок явилась кинокартина «Остров под солнцем», поставленная известным американским продюсером и режиссером Д. Зануком.

Реакционная американская печать с раздражением писала, что «в первый раз в истории американского кино в фильме показан негр, который добивается любви белой женщины, причем это чувство не остается безответным с ее стороны» (журнал «Лук»). И, разумеется, выход такой картины на экраны США был расценен этой печатью как покушение на самые основы «американского образа жизни».

Однако не только сакраментальный мотив «смешения рас» вызвал недовольство мракобесов. Не меньшее возмущение вызвал у них и тот факт, что герой фильма—профсоюзный лидер, а героиня—«девушка из общества». Кроме того, в картине, хотя и вскользь, но все же показана забастовочная борьба рабочих негров.

Напрасно авторы фильма ссылались на то, что «действие картины происходит в Британской Вест-Индии и не имеет ничего общего с негритянской проблемой на Юге» (заявление Д. Занука). Тысячи охваченных яростью расистов стали требовать запрещения картины.

И вот правительственная машина США пришла в действие. Руководство Министерства обороны заявило, что оно «рассматривает вопрос о запрещении показа этой картины в системе американских вооруженных сил»; законодательные собрания штатов Северная и Южная Каролина постановили запретить демонстрацию фильма на



территории этих штатов, а в законодательное собрание штата Южная Каролина был, кроме того, внесен законопроект, по которому владелец кинотеатра, показавший картину «Остров под солнцем», должен быть оштрафован на 5000 долларов.

Представители фирмы «XX век-Фокс», напуганные такой реакцией (а главным образом, возможным сокращением прибылей от проката картины), поспешили предупредить исполнителя роли главного героя фильма Гарри Белафонте (кстати сказать, даже не чистокровного негра, а мулата), чтобы он в заявлениях для печати не упоминал имени своей белой партнерши и ни в коем случае не осмеливался встречаться с ней.

Но уже ничто не могло остановить распоясавшихся расистов. Актриса Джоан Фонтейн, исполнительница главной роли в фильме, и Д. Занук стали получать анонимные письма с грязными оскорблениями. Организации Куклукс-клана выпустили листовки, в которых предупреждают «чересчур либеральных американцев», что они «могут попасть в беду», если попытаются посмотреть эту картину.

Известный американский актер Джемс Кэгни успешно выступил как режиссер фильма «Кратчайший путь в ад» по известному роману Грэхема Грина «Наемный убийца» (впервые экранизированному еще 15 лет назад с участием Алана Лэдд и Вероники Лейк). В новом фильме главную роль исполняет молодой актер Роберт Айверс, а певицу из кабачка играет новая «звезда» американского кино Джоргэн Джонсон.

●

Американская прогрессивная печать положительно оценивает



ДЖОАН ФОНТЕЙН И ГАРРИ БЕЛАФОНТЕ В ФИЛЬМЕ «ОСТРОВ ПОД СОЛНЦЕМ»

фильм режиссера Стэнли Кремера «Гордость и гнев», рассказывающий о героической борьбе испанского народа против наполеоновских войск. Картина поставлена по роману С. Форестера «Пушка». В центре фильма—образ молодого сапожника Мигеля, предводителя небольшого отряда партизан. Этот отряд обнаруживает огромную осадную пушку, брошенную при отступлении испанскими войсками. Партизаны решают доставить ее под крепостные стены города Авильи, занятого французскими войсками, и штурмом взять этот город. В массовых сценах показано, как почти безоружные мужчины и женщины обращают в бегство солдат «великой армии» Наполеона.

Некоторые критики отмечают, что картина сделана сильно и что показанная в ней война испанского народа против французских захватчиков в XIX веке невольно вызывает ассоциации с героической борьбой испанских республиканцев против войск Гитлера и Муссолини.

●

«Случай в Тияджуана» —американский фильм, действие которого происходит на границе Мексики,—разоблачает продажность и коррупцию, царящие в маленьком городке, превращенном при поддержке местных властей в центр торговли наркотиками и женщинами. По словам журнала «Моушн пикчер геральд», этот фильм режиссера Лесли Кардоса показывает «падение нравов» в США.

ФРАНЦИЯ

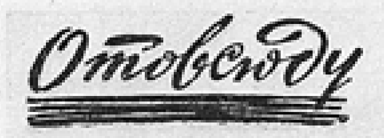
Фильм режиссера Жиля Гранжье «Жить осталось три дня» рассказывает о злоключениях молодого актера, который случайно становится свидетелем убийства и подвергается преследованию со стороны изобличенного им преступника. Журнал «Синематографи франсэз» отмечает мастерскую игру в этом фильме артиста Даниеля Желен (известного по фильму «Смерть, подкравшаяся тайком»). По отзывам печати, в картине хорошо показан быт гастролирующих в провинции актеров, их жизнь, полная забот и трудностей.

●

Актриса Мишель Морган исполняет заглавную роль в картине «Мадам Бовари». Это уже третья по счету экранизация классического произведения Флобера.

●

Французский писатель Роже Вайян (автор известного советскому читателю романа «Пьеретта Амабль») и режиссер Жюль Дассен начали работу над сценарием фильма «Закон» по одноименному роману Роже Вайяна, которому была присуждена Гонкуровская премия за 1957 год. Действие этого романа происходит на юге Италии—в районе Гаргано. Писатель и режиссер посетили селение Гаргано, встречались с местными жителями, изучали условия их жизни и обычаи, выбирали места для натурных съемок.



ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В 1957 году чехословацкие киностудии выпустили 22 художественных фильма, в том числе 15 на современные темы. В 1958 году по плану намечено выпустить 25 художественных кинокартин, среди которых 8 будут совместными постановками с СССР, ГДР, Францией, Италией и Югославией.

●

Режиссер Иржи Секвенс и оператор Рудольф Милич закончили полнометражный документальный фильм «Корабли идут на восток», снятый ими во время девятимесячного плавания на чехословацких океанских судах.

●

Иржи Леговец окончил постановку широкоэкранного цветного документального фильма «Прага—мать городов». Этот фильм предназначен для Всемирной выставки в Брюсселе.

●

Чехословацкие путешественники и кинематографисты Ганзелка и Зикмунд в 1958—1960 годах совершат поездку по Азии и Австралии. Они намереваются во время путешествия заснять десятки тысяч метров цветного и черно-белого материала для своего будущего фильма.

ШВЕЦИЯ

Известный шведский писатель П. А. Фогельстром является автором сценария фильма «Встречи в сумерках». Этот фильм поставил режиссер Альф Кьеллин. Роль талантливого музыканта Роффе, вынужденного зарабатывать себе на пропитание продажей рамок для картин, исполняет Аке Гронберг (признанный лучшим киноактером Швеции на конкурсе 1956 года).

ЮГОСЛАВИЯ

Недавно в Белграде закончились переговоры о совместной итало-югославо-американской постановке цветного широкоэкранного фильма «Капитанская дочка» по Пушкину. Фильм будет ставить итальянский режиссер Альберто Латтуада.

«Думаю, что и этот фильм может быть сделан в манере неореализма»,—заявил Латтуада в беседе с югославскими кинематографистами.

Оставаясь в основном верным пушкинскому сюжету, Латтуада, однако, предполагает дать «свою трактовку» событий и некоторых образов повести.

●

Директор экспортно-импортного агентства «Югославия-фильм» Раденко Довианич в беседе с корреспондентом газеты «Политика» сообщил, что за последние два года проданы лицензии на прокат за границей 34 югославских фильма. Эти фильмы будут демонстрироваться в 22 странах.

Что касается покупки иностранных фильмов, то в 1957 году наибольшее число фильмов (около 60) было приобретено Югославией в США. Закуплено также 30 фильмов в странах социалистического лагеря и 40—в странах Западной Европы.

Сейчас закуплены фильмы в некоторых странах Азии: четыре в Японии, один в Индии, четыре в Китайской Народной Республике и т. д.

Деятельность агентства «Югославия-фильм», заявил Довианич, была в 1957 году направлена главным образом к тому, чтобы вывозить как можно больше отечественных фильмов за границу и завоевать для них новые рынки.

ЯПОНИЯ

Режиссер Акира Куросава работает сейчас над экранизацией пьесы Максима Горького «На дне». Все исполнители—японские театральные актеры.

КАДР ИЗ ЧЕХОСЛОВАЦКОГО ФИЛЬМА «ШКОЛА ОТЦОВ» (РЕЖИССЕР ЛАДИСЛАВ ГЕЛЬГЕ)



ПАМЯТИ В. К. ТУРКИНА



Советская кинематография понесла большую потерю. На 71 году жизни скоропостижно скончался старейший советский сценарист, теоретик кинодраматургии и педагог, профессор Валентин Константинович Туркин.

Деятельность В. Туркина в кинематографе началась еще до Октябрьской революции; тогда он написал свои первые сценарии и статьи по вопросам киноискусства. Еще в ту пору, когда сценарий казался многим некими разрозненными и беглыми заметками, погибающими после постановки картины, он понял огромное значение этого зарождавшегося нового вида литературы.

Но в полную силу деятельность В. Туркина развернулась после Октябрьской революции, когда новое, самое массовое из искусств—кино потребовало квалифицированных кадров кинематографистов. В. Туркин был одним из тех высокообразованных киноспециалистов, которые пришли из дореволюционного кино и отдали свой опыт и талант служению социалистическому киноискусству.

В. Туркин стал одним из основоположников высшего сценарного образования в нашей стране. Он был избран первым ректором Государственного института кинематографии. На протяжении четверти века он являлся бессменным руководителем кафедры кинодраматургии. Ученики первых лет его педагогической деятельности были вообще первыми людьми, которые по-настоящему, систематически учились сценарному делу. На любой студии нашей страны встретишь людей, которые с гордостью говорят о себе: «Я—ученик Туркина». Его учениками являются и многие китайские, чехословацкие, болгарские, монгольские, немецкие молодые сценаристы, прошедшие учебу во ВГИКе и теперь отдающие знания социалистическому искусству своих народно-демократических стран.

В. Туркин был прекрасным педагогом. Он растил художника бережно, любовно и взыскательно. Он умел найти самое лучшее, самое искреннее, «свое» в натуре начинающего сценариста.

Его авторитет как педагога был высок, ибо таким же требовательным и строгим он был всегда в собственной сценарной практике. Его лучшие сценарии—«Закройщик из Торжка», «Девушка с коробкой», «Коллежский регистратор», «Привидение, которое не возвращается» и другие—говорят о его разностороннем таланте, проявившемся и в комедии, и в драме, и в трагедии.

Фильмы, поставленные по этим сценариям, смотрятся с волнением и сейчас, ибо в них много ума, тонкости, воображения, мастерства.

Посвятив кинодраматургии всю свою жизнь, В. Туркин был и первым ее теоретиком. На его книгах «Сюжет и композиция сценария», а также «Драматургия кино» обучаются сценарному мастерству уже несколько поколений кинематографической молодежи.

Смерть оборвала работу Валентина Константиновича над новой книгой по теории сценария.

Огромный отряд работников советской кинематографии навсегда сохранит в своих сердцах облик замечательного человека и выдающегося деятеля советского киноискусства Валентина Константиновича Туркина.

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР

Редколлегия журнала «Искусство кино»

Календарь истории кино

7 февраля 1928 года

В истории кино известно немало случаев, когда то или иное произведение киноискусства вызывало после выхода на экран страстные споры. Но трудно вспомнить фильм, который вызвал бы такие оживленные и широкие отклики, как немая кинокартина «Парижский сапожник», поставленная тридцать лет назад режиссером Ф. Эрмлером по сценарию В. Леонидова и Н. Никитина. По поводу этого фильма развернулась настоящая дискуссия среди зрителей-некинематографистов, причем ее предметом были не столько художественные достоинства или недостатки фильма, сколько те жизненные вопросы, которые в нем затрагивались: о любви, о новом быте, об отношении к женщине, о борьбе с пошлостью и мещанством.

Печать почти единодушно высоко отзывалась о фильме.

Поэт А. Безыменский писал в «Комсомольской правде»:

«Впервые на экране я увидел живые комсомольские лица и комсомольскую жизнь в ее больших, малых и смешных подчас деталях, в ее повседневности и трудностях».

«Картина наша. Таких фильмов побольше. Продвинуть ее на окраины. Показать рабочей аудитории»,—настаивали в «Известиях» участники одного обсуждения.

Поэт А. Жаров, выступая на рабочем просмотре картины в клубе Трехгорной мануфактуры, сказал, что эта картина представляет «подлинный кусок комсомольского быта, художественно поданный».

Картина была решена в остропублицистической манере. Режиссер как бы предлагал зрителям с большим вниманием отнестись к рассказываемой им драме, подумать над причинами, вызвавшими ее, определить свое отношение к ее участникам. Не случайно двукратно повторенным титром «Кто виноват?»—вопросом, обращенным непосредственно в зрительный зал, заканчивалась кинокартина.

Значительно помогли режиссеру широкие обсуждения сценария, которые были организованы молодежной газетой «Смена» до съемок, а также советы и указания ленинградских и московских комсомольцев, при активном участии которых и создавалась картина.

Но не только верной, глубокой постановкой актуальной темы был ценен этот фильм. Как отмечалось в печати, его создавали люди, «понимающие, какими приемами и методами надо работать в сегодняшнем кинематографе» (газета «Кино» от 14 февраля 1928 года).

Картина была снята изобретательно. Не разделяя увлечения части кинематографической режиссуры формальными ухищрениями, Ф. Эрмлер в большинстве сцен осмысленно применял острые ракурсы, смелые монтажные переходы. Втоптанная в грязь недокуренная папироса ассоциировалась с положением героини фильма, крупно показанные шепчущие губы и слушающие уши, сопоставленные с неустанным, методичным движением ротационной машины, ярко изображали распространение клеветы и т. д.

Подобные кинематографические метафоры и сравнения, которые были в те времена новинкой, повышали эмоциональное воздействие картины.

Принципиальный интерес представляли и созданные актерами образы.

В период, когда многие режиссеры находились под влиянием теории «типажа» и когда нередко настоящих артистов сознательно подменяли натурщиками, молодой режиссер объявил основой своего творчества работу с актерами, ставил перед своими исполнителями сложные психологические задачи, требовал от них глубокого раскрытия чувств и настроений героев. Яркими характерными чертами были наделены в картине многие персонажи—Андрей (артист В. Соловцов), Мотька Тундель (артист Я. Гудкин) и особенно немой сапожник Кирилл Руденко (талантливо сыгранный артистом Ф. Никитиным).

Современному зрителю отдельные эпизоды фильма наверняка покажутся несколько наивными, отдельные образы—схематичными. Но для своего времени «Парижский сапожник» был одним из выдающихся произведений молодого советского киноискусства.

И. В.

---

19 февраля 1933 года

Выпущенный четверть века тому назад фильм «26 комиссаров» (кинофабрика «Азеркино») был подлинно новаторским.

«Гибель двадцати шести бакинских комиссаров не может послужить темой для фильма; трагедия, в которой предопределен исход, известны сюжетные ситуации, предрешена расстановка сил,—какая же это трагедия?»—недоуменно вопрошал один газетный критик до выхода фильма на экран.

Но талантливый грузинский режиссер Николай Шенгелая не убоялся того, что «заранее известная ситуация» и даже «предопределенный исход» одного из самых драматических эпизодов истории революционной борьбы бакинского пролетариата могут снизить интерес советского зрителя к фильму. Острым зрением большого художника Шенгелая разглядел в избранном им сюжете основу большой исторической и социальной трагедии. В этом узле переплетались хищнические устремления империалистов к бакинской нефти, предательская демагогия пособников интервентов—эсеров, меньшевиков и муссаватистов, политическая незрелость отсталой части рабочих, обусловившая их колебания в решающий час...

С почти документальной точностью, строго придерживаясь фактов, воссоздает фильм события, происходившие весной 1918 года в отрезанном от мира, голодающем Баку.

«Пахнет нефтью»,—говорили о картине некоторые критики. Да, предательская расправа с руководителями бакинского пролетариата представала в фильме как закономерное звено кровавой политики мирового империализма в его борьбе за нефть. Главное внимание режиссера было сосредоточено на трагической ошибке части бакинского пролетариата, поддавшейся эсеровско-меньшевистской демагогии, на кровавых последствиях этой ошибки. Шаумян, Джапаридзе, Азизбеков, Фиолетов, военком Петров—главные действующие лица фильма, но картина посвящена не столько личным судьбам этих замечательных людей, сколько их исторической роли, неразрывным нитям, связывавшим их с массами, чью революционную волю они выражали.

Но, если в фильме не было «героев» в обычном смысле этого слова, в нем не было и безликой «толпы». Народ жил в фильме—многоликий, мыслящий, «думающая масса», по выражению самого Н. Шенгелая. В великолепных массовых сценах каждый человек был известен режиссеру, каждый жил своей жизнью, каждый вел себя по-своему.

Памятником несгибаемому мужеству революционеров осталась сцена подлого расстрела комиссаров в песках пустыни. Все здесь было сурово-монументально, истинно трагедийно.

Появлению фильма предшествовало несколько лет упорного труда. Прежде чем приняться за постановку, режиссер с пытливостью и тщательностью ученого долго собирал и изучал материал, чтобы потом из всего его изобилия отобрать только самое главное, типичное, выразительное. С величайшим самоограничением отбрасывал он всякие украшательские детали, как бы соблазнительны они ни были. Глубокое знание материала обеспечило свободное владение им, определило социальную заостренность произведения, его монументальную четкость и строгость, эпический лаконизм, то «бетховенское дыхание», которое ощутил в фильме А. Довженко.

В картине «26 комиссаров» ничего не было случайного, второстепенного, каждый образ, каждый кадр был строго подчинен единому замыслу. Когда молчаливая азербайджанская женщина приносила мужу на обед горсть каштанов, этот эпизод в проникновенном исполнении Верико Анджапаридзе больше говорил о тяжких лишениях тружеников нефтепромыслов, чем могли бы сказать самые пространные патетические сцены.

О фильме много спорили, в АРРК была проведена дискуссия. Режиссерский замысел Шенгелая и его реализация вызывали и неумеренные подчас похвалы, и суровые порицания, все, кроме равнодушия. Не без основания отмечался некоторый схематизм образов при всей их яркой внешней выразительности. Но, каковы бы ни были отдельные замечания, это художественно завершенное произведение, полное политической страстности, получило высокую оценку общественности.

Е. К.

---

16 ФЕВРАЛЯ 1948 ГОДА

Десять лет тому назад на экраны страны вышел фильм «Сказание о земле Сибирской». Главным героем фильма был музыкант. История его ухода из искусства и возвращения к музыке после военной страды раскрывалась на широком фоне жизни страны, и потому это было произведение не только о силе искусства, но и о возвращении всего советского народа к мирному, созидательному труду.

Положенная в основу сюжета история пианиста, в результате боевого ранения потерявшего способность заниматься своей довоенной профессией и затем нашедшего новое место в жизни и в искусстве, оказалась очень актуальной. В адрес режиссера И. Пырьева приходили десятки писем от людей, переживших подобное потрясение, со словами благодарности за моральную поддержку. «Литературная газета» опубликовала заметку, рассказывавшую о довольно известном дирижере Р. Мальцеве, прошедшем сходный путь поисков своего нового призвания.

Создатели фильма—режиссер И. Пырьев, сценаристы Е. Помещиков и Н. Рожков, оператор В. Павлов и композитор Н. Крюков проявили в этом произведении глубокопоэтическое восприятие природы родной страны, ее музыки. Фильм увлекал зрителей не только красочными пейзажами сибирского края, но и акварельными картинами зимней Москвы, трогал до глубины души замечательными старинными сибирскими песнями и приобщал к музыкальной культуре благодаря проникновенному исполнению классической музыки и современных музыкальных произведений.

Но главным достижением авторов фильма был поэтичный показ советских людей—таких, как Настенька и Бурмак, воплощающих лучшие черты своего народа—трудолюбие, честность, душевную чуткость и отзывчивость.

Авторы фильма не назвали свое произведение комедией. Но в нем есть и добродушный юмор и едкая сатира. Это дало право считать «Сказание о земле Сибирской» новым шагом в создании подлинно советской кинокомедии на современном материале.

Для режиссера И. Пырьева и оператора В. Павлова этот фильм явился первой пробой сил в создании цветного кинопроизведения—пробой несомненно удачной. Цветовое решение фильма отличалось большой свежестью, смелостью, оригинальностью, в чем немалую роль сыграла работа художников А. Бергера и Б. Чеботарева.

В «Сказании о земле Сибирской» проявилась подлинная зрелость режиссерского мастерства И. Пырьева. Значительный интерес представляла работа режиссера с актерами. Помимо замечательных артистов, с которыми И. Пырьев встречался при создании предыдущих фильмов (таких, как Б. Андреев, М. Ладынина, В. Зельдин), в «Сказании о земле Сибирской» впервые снималась молодая актриса Вера Васильева, обаятельно исполнившая роль скромной девушки Настеньки Гусенковой.

Фильм «Сказание о земле Сибирской» с огромным успехом демонстрировался в нашей стране и за рубежом—в Англии, Франции, Австрии, Италии, Японии, где он также был тепло встречен зрителями и кинокритикой.

К. И.

ИЗ РЕДАКЦИОННОЙ ПОЧТЫ

В. Пашков (Ялта) дает очень высокую оценку фильму «Семья Ульяновых», отмечая его воспитательное значение для молодежи, и просит советских кинематографистов продолжить работу над воплощением в кино образа В. И. Ленина.

●

Н. Каморин сообщает об успехе картины «Семья Ульяновых» на экранах Кинешмы. В то же время его, как зрителя, разочаровал фильм «Шторм», поставленный по пьесе Билль-Белоцерковского. Тов. Каморин отмечает, что любимая советским зрителем пьеса не нашла на экране достойного воплощения.

●

А. Краснов (Калининградская обл., г. Гусев) делится своими мыслями о советской кинокомедии. Он отмечает успех фильма «Карнавальная ночь» и выражает мнение, что основой этого успеха является созданный И. Ильинским сатирический образ бюрократа,—недаром имя Огурцова стало нарицательным.

●

С. Вартанян (Москва) возражает в своем письме против установившегося в кино обычая показывать отрицательных персонажей в одном «злодейском» свете, отказывать им в уме и житейской ловкости. «Киноискусство должно показывать отрицательные явления во всей их сложности и противоречивости, облегчая тем самым их распознавание и борьбу с ними. Создатели таких фильмов, как «Честь семьи», «Повесть о первой любви», «Она вас любит» и другие, наверное, сами не верят тому, что в жизни дурные люди действуют так примитивно».

●

Ф. Гай-Гаевский (Чехословакия) предлагает создать фильм-концерт, посвященный эстрадному оркестру под управлением Л. Утесова. «Этот оркестр,— пишет Гай-Гаевский,—имеет большие заслуги в деле создания и популяризации советских песен, которые поет весь мир, и было бы хорошо, если бы посредством кино с эстрадным оркестром Л. Утесова познакомились тысячи его любителей в Советском Союзе и за рубежом».

Г. Стеценко (Донбасс, г. Дружковка) присоединяет свой голос к предложению В. Мазуркевич (статья «Киносезон 1917 года», № 7 нашего журнала за 1957 г.) собрать кинодокументы, хранящиеся без движения в архивах и у частных лиц, и на их основе смонтировать новые историко-документальные фильмы.

●

М. Рябинина (Хабаровск) с горечью пишет о том, что ведущие мастера кино редко отвечают на письма зрителей. Просьбы зрителей о выпуске новых фильмов на актуальные темы современности удовлетворяются плохо. Письмо кончается просьбой создавать больше фильмов о советской молодежи.

●

Д. Винокур (Киев) обращается к работникам кинематографии с призывом создать (может быть, совместно с индонезийскими студиями) фильм о жизни и деятельности великого голландского писателя-гуманиста Эдуарда Деккера, писавшего под псевдонимом Мультатули (латин.— многострадальный).

«Голландская буржуазная критика замалчивает деятельность Деккера»,—отмечает Д. Винокур и просит советских деятелей кино взяться за благородную задачу воскрешения истории его жизни и деятельности. «Киноискусство может воссоздать на материале жизни Деккера потрясающую картину колониализма, еще дающего о себе знать в Индонезии, и одновременно создать достойный памятник бескорыстному другу угнетенных».

●

В. Юдин (Воронеж) положительно оценивает фильм «Двое из одного квартала», считая, что он правдиво показывает жизнь и борьбу за мир и лучшее будущее людей одной из зарубежных стран. «Зрителям очень хочется познакомиться с жизнью и борьбой простых людей соседних с нами стран, с состоянием их культуры, с их думами и чаяниями. Зритель ждет фильмов о зарубежных странах, созданных советскими кинематографистами».

А. Дешевой (Калинин) обращается к кинематографистам с просьбой создавать больше фильмов-путешествий по Советской стране; он, в частности, обращает внимание студий хроникально-документального кино на недостаток фильмов, рассказывающих о росте новых и реконструкции старых городов нашей родины.

●

И. Бодрова (Ленинград) приводит сообщение из-за границы о постановке прогрессивными кинематографистами фильмов по произведениям В. Маяковского, Л. Н. Толстого и других великих русских писателей и отмечает, что «постановка таких фильмов— это не только дело чести, но долг, обязанность советских работников кино».

●

Группа военнослужащих, а также любители кино тт. Черновицкая и Кучтенко (Одесса) обращаются с просьбой к работникам кинопроката выпускать афиши новых кинофильмов с указанием действующих лиц и исполнителей. Авторы писем предлагают также перенести перечень актеров-исполнителей в конец фильма.

●

В. Короткевич (Томск) предлагает издать кинематографический справочник, который содержал бы основные сведения по истории и теории кино, объяснение кинематографических терминов, краткие биографические справки о выдающихся кинодеятелях, сведения о развитии кино в странах народной демократии и т. д.

●

Редакция получила ряд писем читателей (от Е. Тимофеева из Львова и других), в которых обсуждается фильм «Летят журавли».

Читатели оценивают этот фильм как новую победу советской кинематографии, благодарят творческий коллектив за ту радость, которую дает зрителям новое произведение киноискусства.

●

В. Голубь (Киев) присоединяется к просьбе других читателей журнала создать фильм о герое Великой Отечественной войны—партизане Николае Кузнецове.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Случай на шахте восемь», 10 ч., цветной.

Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид; постановка В. Басова; оператор Т. Лебешев; художники: С. Воронков, И. Новодережкин; композитор М. Зив; звукооператор В. Шарун; режиссер А. Голованов; текст песен В. Коростылева; оператор комбинированных съемок Н. Ренков.

В ролях: Володя Батанин—А. Кузнецов; Алла Краева—Н. Фатеева; Краев—Н. Боголюбов; Гущин—Г. Куликов; Тасин—Б. Кордунов; Капралов—Ю. Саранцев; Серега—А. Кочетков; Валя—Л. Качанова; Волков—Н. Граббе; Фирсов—Н. Парфенов; Арсентий Павлович—А. Ян. В эпизодах: Н. Апарин, В. Брылеев, С. Борисов, Е. Вольская, Н. Гавриков, Т. Добротворский, А. Лебедев, П. Любешкин, Г. Михайлов, О. Мокшанцев, П. Мухин, Д. Орловский, П. Скоробогатов, К. Светлов-Скотников, Б. Шухмин.

●

«Звездный мальчик» (по мотивам сказок Оскара Уайльда), 8 ч.

Авторы пьесы Ю. и Н. Давыдовы; постановщики-режиссеры: А. Дудорова, Е. Зильберштейн; оператор М. Дятлов; художник Е. Черняев; композитор К. Тимофеев; звукооператор С. Литвинов; оператор комбинированных съемок Б. Травкин.

В ролях: Звездный мальчик—М. Виноградова; дровосек—С. Голованов; жена дровосека—Е. Кузюрина; дети дровосека: Н. Гребешкова, Е. Королева, Вова Гуськов; сосед дровосека—М. Трояновский; волшебник—А. Кочетков; нищая—М. Кремнева; нищий—Б. Виноградов; Лесной мальчик—Н. Румянцева; маленькая госпожа—Н. Крачковская; тетя маленькой госпожи—Т. Гурецкая; гонец из замка—А. Добронравов; первый стражник—Э. Геллер; второй стражник—Н. Скоробогатов.

●

«Цель его жизни», 9 ч.

Авторы сценария: А. Меркулов, В. Иванов; постановщик А. Рыбаков; оператор В. Домбровский; режиссер Л. Брожовский; художник А. Уткин; композитор В. Юровский; звукооператор В. Лещев. Операторы комбинированных съемок: Б. Хренников, Б. Плужников.

В ролях: Алексей Костров—Всеволод Сафонов; Нина—Л. Шагалова; Ануфриев—М. Бернес; Азаров—А. Абрикосов; Селиванов—В. Емельянов; Антонина Кузьминична—С. Фадеева; Сотников—А. Чемодуров; Гапоненко—П. Савин; Саакян—Х. Абрамян; Румянцев—Е. Тетерин; Виницкий—К. Светлов; Женя Белкин—Ю. Кротенко; Федя Басов—П. Садовский. Самолеты пилотировали летчики: М. Галлай, В. Комаров, В. Мухин, Д. Пикуленко, Г. Тегин, Л. Фоменко.

●

«Сапоги» (по рассказу А. П. Чехова), 3 ч.

Сценарий и постановка В. Немоляева; оператор В. Масленников; художник А. Вайсфельд; композитор А. Спадавекиа; звукооператор Е. Индлина.

В ролях: Муркин—М. Яншин; Блистинов—М. Жаров; Шевелицина—А. Георгиевская; Семен—А. Сашин-Никольский; король Бобеш—А. Тутышкин.

●

«Телеграмма» (по рассказу К. Паустовского), 4 ч.

Автор-постановщик Ю. Щербаков; оператор П. Емельянов; художник А. Вайсфельд; композитор В. Овчинников; звукооператор Н. Тимарцев.

В ролях: Екатерина Петровна—В. Попова; Настя—Л. Смирнова; Тихон—Н. Сергеев; Тимофеев—Г. Юхтин; Манюшка—Н. Гуляева.

●

«К Черному морю», 8 ч., цветной.

Автор сценария Л. Малюгин; постановщик А. Тутышкин; оператор К. Петриченко; режиссер Ф. Солуянов; художники: П. Киселев, Е. Серганов; композитор Н. Богословский; звукооператор К. Гордон. Текст песен: В. Коростылев, М. Львовский. Операторы комбинированных съемок: Г. Куприянов, С. Хижняк.

В ролях Ирина—И. Извицкая; Николай—А. Кузнецов; Хохлов—Е. Самойлов; Елена Андреевна—Е. Мельникова; Александр Терентьевич—Е. Тетерин; Юра Дрожжин—А. Грачев; Бондаренко—С. Лукьянов; жена Бондаренко—М. Жарова; Бирюков—Л. Пирогов; Бирюкова—Н. Агапова; Постников—Ю. Леонидов; Постникова—В. Петрова; Миша—А. Корорюков; Лена—К. Киреева; Настя—Л. Федосеева; директор МТС—А. Тутышкин; Стрельников—П. Савин; Митя—В. Новиков; В эпизодах: Г. Балашева, Н. Граббе, Г. Гумилевский, А. Лебедев, Б. Новиков, С. Харитонова, Л. Чубаров.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО И КОРЕЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ СТУДИЯ

«Братья», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Первенцев, Ким Сын Гу, Се Ман Ир; режиссер-постановщик Н. Лукинский; режиссеры: В. Лосев, Чен Сан Ин; главный оператор В. Гинзбург; операторы: Ко Хен Гю, Л. Рагозин; художники: П. Пашкевич, Юн Сан Ер; композиторы: Карен Хачатурян, Ким Рин Ук; звукооператоры: В. Хлобынин, Сер Хен Сик; текст песен А. Фатьянова.

В ролях: мать—Цой Сын Хи; Ман Сен—Пак Хак; Ман Чер—Син Се Мин; Сун Хи—Ким Хен Сук; Ок Лим—Ан Сон Хи; Пон Гиль—Ан Мун Ха; Цой—Тен Ун Бон; парторг—Хван Чер; Котов—И. Дмитриев; господин Ли—Кан Хон Сик; иностранец—П. Аржанов; Ваня Комаров—М. Пуговкин; старик Хван—Пак Чан Хван; главный инженер Ю—Ча Ге Рен; рыжая танцовщица—Ан Сон Хи; В эпизодах: Тен Ду Ен, Те Хе Ген, В. Штряков, А. Хлебников, Н. Довженко.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Улица полна неожиданностей», 7 ч., цветной.

Автор сценария Л. Карасев; режиссер-постановщик С. Сиделев; главный оператор С. Иванов; художник В. Савостин; режиссер Е. Сердючкова; оператор В. Грамматиков; композитор Н. Симонян; звукооператор И. Черняховская; текст песен А. Чуркина.

В ролях: сержант милиции Шанешкин—Леонид Харитонов; Владимир Званцев—В. Ларионов; Воднев—Г. Черноволенко; Смирнов-Алянский—Я. Родос; Катя—Д. Осмоловская; Лида—В. Карпова; Надежда Павловна—О. Порудолинская; Мария Михайловна—Т. Евгеньева-Иванова; милиционер Сердюков—Е. Леонов; майор Егоров—Г. Семенов; продавец зоомагазина—А. Орлов; «Козлик»—Саша Соболева; мама «Козлика»—Л. Макарова. В эпизодах: К. Адашевский, А. Абрамов, З. Александрова, И. Боголюбов, М. Забулис, М. Медведев, Л. Макарьев, П. Первушин, П. Рудаков, С. Сорокин, Л. Шкелко, С. Филиппов и другие.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новый аттракцион», 9 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Витухновский, Б. Долин; текст песен Ю. Хазанова; постановщик Б. Долин; операторы: К. Кузнецов, А. Миссюра; композитор В. Гевиксман; звукооператор В. Кутузов; художники: К. Ефимов, Л. Тягай; режиссер М. Глух; режиссер биологической части Н. Мышецкий; дрессировщик М. Симонов; оператор комбинированных съемок Н. Ренков.

В ролях: Василий Гуляев—В. Балашов; Анна Сергеевна Титова—И. Кмит; Захаров—Г. Слабиняк; Даиров—К. Албанов; Семен Ильич—Г. Вицин; Франц Мюллер—М. Борисов; Василий Гуляев в детстве—Толя Гаврилов. В эпизодах: С. Годзи, Б. Гапонцев, Г. Кравченко, Г. Милляр, В. Рябникина, А. Рылеев; артисты цирка: сестры Бубновы, Н. Ермаков, Д. Кострюков, Козионовы, М. Поздняков.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ИМЕНИ А. ДОВЖЕНКО

«Рожденные бурей» (по мотивам романа Н. Островского), 9 ч. цветной.

Автор сценария Ю. Кротков; режиссеры-постановщики: Я. Базелян, А. Войтецкий; оператор И. Миньковецкий; режиссер В. Кучвальский; композитор К. Данькевич; звукооператор А. Федоренко. Текст песен О. Новицкого. Оператор комбинированных съемок Н. Илюшин.

В ролях: Андрий Птаха—С. Гурзо; Олеся—О. Бган; Раймонд—А. Иванов; Василек—Володя Силуянов; Сигизмунд Раевский—О. Жаков; Ядвига—А. Войцик; Ковалло—Н. Хрящиков; Чобот—А. Гречаный; Щабель—Ю. Мажуга; Федька—А. Толстых; Глушко—П. Шпрингфельд; Воробейко—К. Кульчицкий; Гнат—А. Теремец; Эдвард Могельницкий—Ю. Леонидов; Людвига—В. Ушакова; Стефания—Д. Риттенбергс; Врона—Ч. Сушкевич; Заремба—Н. Рушковский; немецкий комендант—Ю. Козаковский; Дзебек—А. Агибалов. В эпизодах: М. Белоусов, И. Голашук, Г. Бударов, А. Быков, Л. Жуковский, А. Гриневич, М. Ишук, Е. Моргунов, И. Ножкина, Г. Тесля.

ОДЕССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Орленок», 8 ч.

Авторы сценария: В. Монастырский, К. Семенов; текст песни В. Карпенко; режиссер-постановщик Э. Бочаров; оператор Р. Василевский; художник М. Панаева; режиссер И. Скиба; композитор Б. Карамышев; звукооператор Б. Морозевич; операторы: Г. Шуркин, Д. Балашов; художник Н. Куршпетов.

В ролях: Валя Котко—Жора Стремовский; Остап Усенко—Саша Галака; Федя Горобец—Руслан Беспалов; Зина Гнатюк—Наташа Чернявская; Грыць Пыка—Слава Лактюшин; Вова «Сахар»—Слава Ивлев; мать Вали—С. Шиманская; Ирина Котко—А. Ролик; Иван Муравьев—В. Маренко; Тимофей Степанович Чумак—П. Большаков; матрос Галушка—С. Крылов; Михеич—В. Политимский; учительница—К. Бунина; Кавун—К. Кульчицкий; Пыка—А. Бунин; майор Гросс—И. Кононенко. В эпизодах: В. Бялецкий, Б. Диканский, Н. Золотова, Н. Ключнев, В. Красенко, Н. Лопатников, О. Мокшанцев, Л. Савицкий, К. Янченко.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Во власти золота» (по произведениям Д. Н. Мамина-Сибиряка), 9 ч.

Авторы сценария: И. Правов, Ю. Хазанович; режиссер-постановщик И. Правов; режиссер Л. Оболенский; оператор И. Лукшин; художник Б. Кавецкий; композитор Е. Родыгин; звукооператор Е. Никульский. Текст песен М. Пилипенко.

В ролях: Молоков—И. Переверзев; Засыпкин—В. Чекмарев; Анисья—И. Кмит; Василий—С. Баландин; Белоносов—И. Белозеров; Лена—Л. Касьянова; Маркушка—П. Федосеев: Ширинкин—Е. Степанов; Марфа—П. Кропачева; становой—В. Лавров; жена Маркушки—Л. Старокольцева.

В эпизодах: В. Лавров, Г. Обласов, И. Семенов, К. Щепкин.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Храбрый олененок», 2 ч., цветной.

Автор сценария Ж. Витензон; режиссеры: О. Ходатаева, Л. Аристов; художник А. Трусов; композитор Г. Крейтнер; операторы: Н. Воинов, Е. Петрова; звукооператор Н. Прилуцкий. Художники - мультипликаторы: Р. Миренкова, Д. Белов, В. Балашов, В. Крумин, К. Малянтович, В. Котеночкин, В. Пекарь, Л. Резцова, Б. Бутаков, В. Долгих. Художники-декораторы: В. Роджеро, И. Светлица, В. Валерьянова.

●

«Наше солнце», 1 ч.,

Авторы сценария: Л. Аркадьев, И. Болгарин; стихи Я. Грея; художники-постановщики: П. Саркисян, И. Николаев, оператор Н. Воинов; композитор А. Холминов; звукооператор Н. Прилуцкий; художники - мультипликаторы: Г. Новожилов, В. Балашов, В. Лихачев, К. Никифоров; художники-декораторы: Д. Анпилов, В. Роджеро, К. Малышев; режиссер И. Аксенчук.

ДУБЛЯЖ

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

«Трое на хуторе» (по мотивам повести Алоиза Ирасека), 8 ч.

Производство Барандовской киностудии, Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Брдечка, Иржи Коларж, Отомар Крейча; режиссер Милош Маковец; оператор В. Новотный; художник Михаель Ромберг; композитор Ян Рыхлик; звукооператор Эмиль Поледник. Режиссер дубляжа А. Андриевский, звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: кирасир—Густав Валах (дублирует К. Карельских); пехотинец—Станислав Фишер (Н. Александрович); гусар—Владимир Главатый (К. Тыртов); Барушка—Алена Вранова (К. Козленкова); Иржи—Радован Лукавский (А. Мягких).

«Пока не поздно», 9 ч.

Производство Литовской киностудии.

Авторы сценария: М. Антоненков, И. Рудас, В. Севела; режиссеры: Ю. Фогельман, В. Жалакявичус; главный оператор Ю. Фогельман; главный художник Г. Коростелев; композитор Б. Дварионас; звукооператор Т. Бальсис. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В главных ролях: Вилюс—К. Геннис (дублирует Б. Кордунов); Ниеле—И. Леонавичуте (З. Землухова); Петронеле—В. Летувайтите (Г. Пельтцер); Алоизас—Н. Бернотас (Е. Весник); Микас—П. Жиндулис (Н. Граббе); Домас—И. Чепайтис (С. Цейц).

●

«Семья» (по роману Ба Цзиня), 10 ч.

Производство Шанхайской киностудии.

Автор сценария Чэнь Си-хэ; режиссеры: Чэнь Си-хэ, Е Мин; оператор Сюй Ци; композиторы: Хуан Чжун, Люй Ци-мин; художник Дин Чэнь. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В ролях: старый Гао—Вэй Хао-лин (дублирует Е. Сушкевич); Цзюэ Синь—Суань Дао-линь (В. Прохоров); Цзюэ Мин—Чжан Фэй (В. Рунге); Цзюэ Хой—Чжан Хуэй (Ю. Кратенко); Жуй Цзюэ, жена Цзюэ Синя—Чжан Жуй-фан (Н. Зорская); Мэй—Хуан Цзи-ин (А. Кончакова); Цинь—Ван И (З. Землухова); Мин Фэн—Ван Дан-фэн (К. Козленкова); Фэн Лэ-шань—Чжэн Минь (Е. Весник).

●

«Брат и сестра», 7 ч.

Производство Чанчуньской киностудии.

Автор сценария Янь Чун; режиссер Су Ли; оператор Ли Чуан-хуэй; композитор Цюань Жу-фэнь; художник Тун Цзинь-вэнь; звукооператор Цюэ Цзинь-сю. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

В ролях: Люй Сяоган, брат—Су Ли-цюнь (дублирует Витя Рожков); Люй Сяо-до, сестра—Лю Найлинь (Зоя Данилина) бабушка—Сюн Сай-шек (В. Телегина); мать —Цин И (Е. Тэн); учительница—Ян Ци-ли (А. Харитонова).

●

«Волки» (по одноименной повести Хан Сер Я), 10 ч.

Производство Корейской государственной киностудии.

Автор сценария Се Ман Ир; режиссер Ли Сек Тин; оператор Пак Ген Вон; художник Кан Хо; композитор Син До Сен; звукооператор Сер Хен Сик. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа К. Амиров.

В ролях: мать—Ким Сен Ен (дублирует В. Енютина); Су Гир—Ан Дя Мен (Женя Москаленко); старик Цой—Тю Ин Гю (А. Кельберер); Ли Дон Ген—Ча Ге Рён (В. Балашов); Мун Ген Сун—Ли Со Им (Е. Тэн); Стивенсон—Пя Ён (К. Карельских); мисс Мэк—Ли Чун Сир (Е. Фадеева).

●

«Разрушенная цитадель» (по одноименной пьесе Хориа Ловинеску), 10 ч.

Производство киностудии «Бухарест».

Авторы сценария: Х. Ловинеску, Х. Борош, И. Даниел, М. Моретт; режиссер Марк Моретт; оператор Аурел Бойан; художник Н. Гольдман; композитор Леон Клеппер; звукооператор Георге Мэрэй. Режиссер дубляжа А. Лаврова; звукооператор З. Карлюченко.

В ролях: Марчела Русу, Дьердь Ковач, Ион Финтештяну, Мария Купча, Анна Лука, Петре Георгиу, Наташа Александра, Зоя Ангел-Станка. Роли дублируют: М. Синельникова, А. Вовси, Н. Никитина, М. Бернес, В. Тихонов, В. Караваева, Е. Понсова, С. Мартинсон, З. Землухова.

●

«Не оглядывайся, сынок!», 10 ч.

Производство «Ядран-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Б. Бауэр, А. Диклич; режиссер Бранко Бауэр; оператор Блажина Бранко; композитор Боян Адамич; звукооператор Фране Нрьец. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

В главных ролях: Бэрт Сотлер, Лила Андрес, Златко Лукман, М. Ханзловский, Р. Ежич, С. Юрчевич, Г. Краус-Аранизки, З. Мадунич, Т. Паланец, Н. Штефанини. Роли дублируют: инженер Нэвен-Новак—А. Консовский; Зоран, его сын—Женя Москаленко; Вера—В. Дольская; Лео, художник—Ю. Фомичев; Добрич—В. Щелоков; Матильда, его жена—М. Синельникова; Ивица, их сын—В. Сашальский; начальник полиции—В. Белокуров.

●

«Дети Эллады», 8 ч.

Производство «Анзервос», Греция.

Авторы сценария: Г. Асимакопулос, Кимон Спатопулос; режиссер Йоргос Зервос; оператор Михаил Газиадис; композитор Менелаос Палландиос; звукооператор Георгиос Ниагасас. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В ролях: Элени—Элли Ламбети (дублирует М. Лифанова); Андреас—Никос Хаджискос (В. Рождественский); госпожа Марки—Элени Халкуси (Е. Понсова); капитан—Яннис Апостолидис (Л. Свердлин); Йоргакис—Кимон Флетос (В. Ларионов); госпожа Ольга—Афанасия Мустака (М. Синельникова).

●

«Молочница Хилья», 7 ч.

Производство Суоми Фильмитеоллисуус, Финляндия.

Автор сценария Юха Невалайнен; режиссер Тойво Сяркя; оператор Калле Перонкоски; художник Аарре Койвисто; композитор Гарри Бергстрэм; звукооператор Курт Вилья. Режиссер дубляжа Э. Волк;звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В главных ролях: Хилья—Аннели Саули (дублирует А. Кончакова); Юрье—Саулo Хаарла (В. Ларионов); Калеви—Тауно Поло (М. Ульянов).

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Бравый солдат Швейк» (по роману Ярослава Гашека), 10 ч. цветной.

Производство Чехословацкой студии художественных фильмов.

Автор сценария и режиссер Карел Стеклы; оператор Рудольф Стагл; композитор Ян Сейдель; художник Борис Моровец. Режиссер дубляжа С. Гиппиус; звукооператор дубляжа А. Демидова.

В ролях: Швейк—Рудольф Грушинский (дублирует П. Суханов); фельдкурат Катц—М. Копецкий (Б. Рыжухин); поручик Лукаш—С. Бенеш (С. Рябинкин); сыщик Бретшнейдер—Ф. Филиповский (С. Боярский); доктор Грюнштейн—Б. Врбский (А. Арди); пани Венцлерова—Б. Гавличкова (Г. Короткевич); пани Мюллерова—Е. Свободова (Е. Уварова).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Капитан из Кельна», 12 ч., цветной.

Производство ДЕФА-фильм, ГДР.

Авторы сценария: Генрик Кайш, Михаэль Чесно-Хелль, Златан Дудов; режиссер Златан Дудов; операторы: Вернер Бергман, Гельмут Бергман; композитор Вильгельм Нееф; звукооператор Эрих Шмидт; художник Оскар Питч. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: Гауптман—Рольф Людвиг (дублирует С. Цейц); Ганс Карьянке—Эрвин Гешоннек (В. Кенигсон); Адель Карьянке—Эльза Вольц (А. Фуксина); Ганнелоре Ульрих—Христель Боденштайн (В. Чаева); Макс Штайнметц—Манфред Боргес (К. Тыртов); Пфердапфель, стальной и

угольный король—Курт Штайнграф (С. Бубнов); Дези, его дочь—Мария-Луиза Этцель (И. Карташева); Зеекатц, бургомистр—Иоганнес Арпе (Я. Беленький); Брандштетер—Ганс Гамахер (М. Погоржельский); Кессельмайер, генерал-фельдмаршал—Хорст Кох (В. Адлеров).

●

«Краткая история», 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест».

Автор и режиссер сценария Попеску-Гопо, музыка Думитру Копойяну; оператор Раду Ион.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Советский павильон на ярмарке в Измире», 1 ч., цветной.

Автор дикторского текста Л. Суетина; режиссер Н. Кармазинский; операторы: Б. Макасеев, А. Савин.

●

«Одни из первых», 3 ч.

Автор сценария и режиссер В. Беляев; автор дикторского текста Л. Хмара; операторы: А. Сологубов, Е. Яцун, Г. Асланов, В. Штатланд.

Об успехах животноводов страны.

●

«Дар Меконга», 4 ч., цветной.

Автор дикторского текста М. Сагателян; режиссер Я. Бабушкин; операторы: В. Придорогин, Н. Генералов.

О королевстве Камбоджа.

●

«Делегация социалистической партии Японии в СССР», 4 ч.

Автор дикторского текста Ю. Смирнитский; режиссер Л. Варламов; операторы: А. Хавчин, Е. Федяев.

«Над нами одно небо», широкоэкранный, 7 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Комиссаржевский, С. Гарбузов; автор дикторского текста В. Комиссаржевский; режиссер А. Ованесова; главные операторы: И. Гутман, А. Семин; операторы: В. Воронцов, А. Зенякин, В. Микоша.

О VI Всемирном фестивале молодежи и студентов.

●

«Воскресный репортаж», 2 ч., цветной

Автор дикторского текста Е. Кригер; автор-оператор А. Кричевский.

О дне отдыха москвичей.

●

«Неделя в совнархозе», 2 ч.

Автор дикторского текста Е. Рябчиков; автор-оператор А. Зенякин; ассистент режиссера Г. Егорова.

●

«На острове Цейлон», 3 ч., цветной.

Авторы дикторского текста: Е. Кригер, В. Горохов; режиссер З. Фомина; операторы: Е. Аккуратов, Н. Лыткин.

●

«Праздник нового мира», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Котенко, Ю. Каравкин; режиссеры: О. Подгорецкая, И. Сеткина; главные операторы: М. Глидер, С. Гусев.

●

«Первые советские спутники Земли», 4 ч.

Автор сценария А. Сазонов; режиссеры: М. Славинская, Н. Чигорин; операторы: О. Арцеулов, И. Канаев, А. Кочетков, О. Лебединский В. Микоша.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Русский характер», 7 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Котенко, Е. Рябчиков; автор дикторского текста И. Котенко, главный режиссер Е. Учитель; режиссер Л. Мазрухо; операторы: Н. Блажков, Н. Виноградский, В. Гулин, Я. Гринберг, В. Максимович, А. Погорелый, А. Рейзентул, Н. Степанов, П. Шлыков.

Юбилейный фильм о Советской России.

●

«Ленинград празднует 40-летие Великого Октября», 2 ч.

Автор дикторского текста Н. Гребенщиков; режиссер П. Паллей; операторы Ленинградской студии кинохроники.

●

«Противохимическая защита населения», 5 ч. По заказу ЦК ДОСААФ СССР.

Автор сценария Б. Добродеев; режиссер А. Минкин; оператор К. Страдин. Консультанты: Г. Запольский, Н. Каменецкий.

●

«Приемы спасения утопающего», 2 ч. По заказу ЦК ДОСААФ СССР.

Автор сценария Я. Янов; режиссер О. Жухина; оператор А. Иванов.Консультанты: В. Каменский, И. Панин.

●

«На подъеме», 2 ч. По заказу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Автор сценария Т. Непомнящий; режиссер А. Федоров; оператор А. Павлов. Консультанты: Н. Терентьев, П. Терещенко.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Дружба двух колхозов», 4 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Авторы сценария: М. Билинский. М. Веснин; режиссер М. Билинский; оператор С. Эпштейн. Консультант А. Блохин.

●

«Сад—украшение нашей жизни», 2 ч., цветной. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария Е. Осликовская; режиссер-оператор Я. Марченко. Консультанты: Е. Назарьян, М. Тарасенко, Б. Шик.

●

«Летний лагерь юных натуралистов», 2 ч. По заказу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Автор сценария Л. Яковлева; режиссер А. Фернандес; оператор В. Орлянкин. Консультанты: кандидаты педагогических наук Л. Дроздов и Д. Сергиенко.

●

«Живи, Украина!», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Стельмах, М. Юдин; режиссер М. Юдин; операторы: Ф. Каминский, И. Кацман, А. Ковальчук, М. Пойченко.

Юбилейный фильм о Советской Украине.

КУЙБЫШЕВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Реконструкция водных путей волжского бассейна», 4 ч. По заказу Министерства речного флота РСФСР.

Авторы сценария: К. Шестаков, П. Шастин; режиссер В. Каштелян; оператор А. Ткаченко.

Консультанты: А. Субботин, Б. Цыбин, М. Дедученко.

●

«Механизация погрузочно-разгрузочных работ в речных портах», 3 ч. По заказу Министерства речного флота РСФСР.

Автор сценария А. Канторович; режиссер В. Каштелян; оператор А. Ткаченко. Консультанты: С. Постников, А. Хитрин, И. Итенберг.

●

«В чувашском колхозе», 3 ч. По заказу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Автор сценария В. Морозов; режиссер С. Никитин; оператор Г. Амиров, Консультант доктор экономических наук С. Колеснев.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Обь—река сибирская», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Лисовский; авторы дикторского текста: К. Лисовский, А. Колбановский; режиссер-оператор А. Сухомлинов.

●

«В горах голубого Алтая», 2 ч., цветной.

Автор сценария Г. Падерин; режиссер Н. Лебедев; оператор С. Хмелег.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Рис на Дону и Кубани», 2 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария М. Бердников; режиссер Г. Сатарова; оператор А. Смолка. Консультанты: К. Кириченко, З. Чайка, Н. Матвеев.

«Крестьянская доля», 1 ч.

Автор-оператор Н. Константинов; автор дикторского текста Н. Егоров.

МИНСКАЯ СТУДИЯ «БЕЛАРУСЬ-ФИЛЬМ»

«На земле Белорусской», 4 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Юревич, В. Стрельцов; режиссеры: В. Стрельцов, Л. Матусевич; автор дикторского текста Л. Браславский; операторы: М. Беров, В. Окулич.

Юбилейный фильм о Советской Белоруссии.

ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«В дальневосточном колхозе», 2 ч. цветной

Автор сценария Т. Гваришвили; режиссер И. Сабуров; оператор И. Чешев. Консультант кандидат экономических наук Е. Осликовская.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Десять дней в Польше», 4 ч.

Оператор-режиссер В. Старошас.

АЛМА-АТИНСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«От Алма-Аты до Сталинабада», 2 ч., цветной

Автор дикторского текста Ф. Спивак; режиссер-оператор О. Зекки.

●

«Пробуждение земли», 1 ч. По заказу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Автор сценария В. Кагарлицкий; режиссер Г. Новожилов; оператор Ю. Гибов. Консультант доктор экономических наук профессор С. Колеснев.

РИЖСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Колхоз «Авангард», 3 ч. По заказу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.

Автор сценария И. Склют; режиссер-оператор А. Гриберман. Главный консультант доктор экономических наук профессор С. Колеснев; консультанты: Л. Ипполитова, В. Прок.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛЬМ»

«Берега солнечного моря», 2 ч., цветной.

Автор дикторского текста Ю. Каравкин; режиссер-оператор Э. Лейбович.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Рассказы о земле Московской», 4 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Горохов, З. Юрьев; автор дикторского текста Э. Марьямов; режиссер Е. Ермаков; операторы: В. Афанасьев, Я. Дихтер, А. Каиров, Я. Кулиш, Г. Могилевский, К. Строд.

●

«Новое в строительстве сельских гидроэлектростанций», 2 ч.

По заказу Постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.

Автор сценария О. Фраткин; режиссер С. Рейтман; оператор В. Вырубов. Консультант инженер Т. Вархотов.

●

«Увеличим производство кормов», 2 ч. (Из серии «Догоним США по производству продуктов животноводства»). По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария И. Раздорский; режиссеры: Т. Вульфович, Н. Курихин; оператор П. Зотов. Консультант кандидат сельскохозяйственных наук Б. Карунин.

●

«Почин коминтерновцев», 2 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария Д. Полонский; режиссер Б. Светозаров; оператор В. Кутузов, консультант В. Желтиков.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Устройство рулонных кровель», 2 ч. По заказу Постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.

Режиссер А. Гусева; оператор В. Ушаков. Главный консультант доктор технических наук Н. Михайлов; консультанты: кандидат технических наук С. Носков, Б. Веденеев.

●

«Брикетирование торфа», 2 ч. По заказу Министерства топливной промышленности РСФСР.

Автор сценария Л. Горин; режиссер С. Федорченко.

●

«Пейзаж в творчестве Лермонтова», 2 ч. По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария С. Владимирский; режиссер С. Заборовский; оператор Э. Ратнер. Консультанты: профессор А. Соколов, С. Шпет.

●

«Столовые корнеплоды», 3 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария М. Еселев; режиссер М. Нестеров; оператор Л. Крейндель. Главный консультант кандидат сельскохозяйственных наук М. Алисов; консультанты: доктор сельскохозяйственных наук В. Красочкин, Е. Шевьев.

●

«Зеленый шум», 4 ч., цветной.

Авторы сценария: Д. Василиу, Р. Рутицкий; режиссер Н. Левицкий; оператор А. Климов. Главный консультант доктор биологических наук А. Молчанов, консультант Е. Заборовский.

О жизни леса.

●

«Страницы истории», 2 ч.

Авторы сценария Б. Азаров, И. Вольфсон; режиссер Б. Азаров; оператор К. Погодин.

О 100-летии Невского машиностроительного завода.

●

«Тридцатитысячники», 6 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Авторы сценария: И. Васильков, А. Кузнецов; режиссер В. Мельников; оператор В. Городчанинов. Консультант кандидат сельскохозяйственных наук М. Мастерова.

●

«Академия художеств СССР», 6 ч., цветной.

Автор сценария кандидат искусствоведения И. Бродский; режиссер В. Николаи; оператор Н. Васильев.

О 200-летии Академии художеств СССР.

●

«Пожарная безопасность сельского клуба», 1 ч. По заказу ГУПО МВД СССР.

Автор сценария Л. Пуш; режиссер А. Братуха; оператор И. Колсанов; консультант А. Баркан.

«Уборка плодов», 2 ч., цветной. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария Е. Якушкин; режиссер В. Гребнев; оператор А. Сигаев. Консультанты: В. Егоров, заслуженный агроном РСФСР Г. Куценко.

●

«У северных оленеводов», 3 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария Д. Савельев; режиссер Л. Клочков; оператор С. Рыжиков. Консультанты: В. Андреев, П. Жигунов, Ф. Мясов.

●

«Бурение нефтяных и газовых скважин», (II раздел), 4 ч. По заказу Министерства высшего образования СССР.

Автор сценария А. Липовецкий; режиссер Е. Иванова; операторы: С. Рачков, Н. Сергеев. Главный консультант доктор технических наук Н. Шацов, консультанты: И. Курус, И. Бабко.

●

«У порога сознания», 5 ч.

Авторы сценария: Н. Жинкин, Е. Мандельштам; режиссер Г. Бруссе; оператор Б. Геннингс. Консультанты: Л. Воронин, Н. Тих.

Об изучении советскими ученым-физиологами высшей нервной деятельности обезьян.

●

«Культура репчатого лука», 3 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария З. Калик; режиссер С. Федорченко; оператор И. Володарский. Консультанты: Н. Филатов, Е. Сагалович, А. Казакова.

●

«Кожный овод крупного рогатого скота», 2 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария Д. Савельев; режиссер Ф. Вязьменская, оператор А. Артамонов. Консультант Л. Вертелецкий.

●

«Люди в лесу», 3 ч. По заказу Министерства лесной промышленности РСФСР.

Автор сценария С. Кананыкин; режиссер Н. Фомин; оператор М. Ельчев. Главный консультант С. Орешкин, консультант Г. Мастобаев.

●

«Механизация погрузочных работ в лесу», 2 ч. По заказу Министерства лесной промышленности РСФСР.

Автор сценария Э. Арнольди; режиссер Н. Фомин; оператор М. Ельчев. Главный консультант В. Гацкевич, консультант Д. Воевода.

●

«За грибами», 1 ч. По заказу Министерства просвещения РСФСР.

Автор сценария А. Захарченко; режиссер И. Вязовский; оператор Д. Леонов-Никитин.

●

«Восстановление лесов на концентрированных вырубках», 3 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария Е. Якушкин; режиссер В. Губачев; оператор В. Данашевский. Главный консультант Г. Бобылев, консультант А. Побединский.

СВЕРДЛОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Каменные загадки», 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Рябинин; режиссеры: В. Волянская, Л. Рымаренко; оператор М. Заплатин. Консультант доктор геолого-минералогических наук А. Малахов.

О явлениях выветривания горных пород.

«Строительство магистральных трубопроводов», 4 ч. По заказу Постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.

Автор В. Смирнов; режиссер Н. Лескес; оператор И. Клещ. Консультанты: А. Юрышев, С. Крайзельман.

●

«Технология бурения», 5 ч. Раздел IV кинокурса «Бурение нефтяных и газовых скважин». По заказу Центрального методического кабинета по техническому обучению рабочих нефтяной промышленности.

Автор сценария М. Кац; режиссер М. Гофман-Згода; оператор А. Баринов. Главный консультант Э. Тагиев, консультант Н. Буяновский.

●

«Уральские здравницы», 1 ч., цветной.

Автор сценария О. Коряков; режиссер Н. Жуков; оператор И. Артюхов.

●

«Доменщики Магнитки», 2 ч.

Автор сценария Н. Смелянский; режиссер В. Бестаев; оператор И. Городецкий.

●

«Город-сад», 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Databases Добродеев; режиссер А. Леонидов; оператор В. Орлов.

●

«Техника безопасности на сельских электрических установках», 3 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Авторы сценария: М. Король, В. Лобанов; режиссер И. Сорохтин; операторы: Е. Шлемин, А. Трофимов. Консультант А. Иванов.

«Кукуруза на Урале», 2 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария кандидат сельскохозяйственных наук Алеглан; режиссер Н. Кучерук; оператор Л. Меркушев. Консультанты: кандидат сельскохозяйственных наук М. Блинкова, А. Борисов.

●

«Мясное птицеводство на Алтае», 2 ч. По заказу Министерства сельского хозяйства СССР.

Автор сценария А. Шавин; режиссер Я. Новинский; оператор Э. Бобрицкий. Консультант Л. Макарова.

«Индустриализация монтажа нефтеперерабатывающих заводов», 4 ч. По заказу Постоянной Всесоюзной выставки по строительству и архитектуре.

Автор сценария О. Кораллов; режиссер Я. Купер; оператор Г. Симхович. Консультанты: А. Зильберберг, Е. Игнатченко.

●

«Организация ремонта тепловозов и электровозов в депо», 4 ч. По заказу Министерства путей сообщения СССР.

Автор сценария В. Лесин; режиссер В. Григорьев; оператор Н. Портный. Консультанты М. Рахматулин, Ч. Озембловский.

«Токарные станки», 6 ч. По заказу Главного управления трудовых резервов при Совете Министров СССР.

Авторы сценария: А. Трабский, Д. Никольский; режиссер Г. Баженов; оператор Ф. Лобер. Консультанты: профессор Б. Богуславский, Г. Каплан, К. Катханов.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Горноспасатели», 4 ч. По заказу Министерства угольной промышленности СССР.

Автор сценария режиссер Е. Уваев; оператор Г. Химченко. Консультанты: Г. Соболев, В. Мухин, В. Николаев.

●

«Симферополь — Алушта—Севастополь», 6 ч., широкоэкранный, цветной.

Автор сценария Р. Владимиров; режиссер Е. Григорович; оператор А. Лаврик.

●

«Завод заводов», 2 ч.

Автор сценария З. Роднянский; автор дикторского текста Б. Винницкий; режиссер С. Снитко; оператор О. Оржеховский.

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, Н. И. РОДИОНОВ, Н. К. СЕМЕНОВ, М. Н. СМИРНОВА, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

●

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 31

Тел. К 5-54-00.

А 00660. Сдано в производство 30/XII 1957 г. Подписано к печати 12/II 1958 г. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10,62 п. (условных листов 17,31) Учетно-издательских листов 17,46. Тираж 19 150 экз. Зак. № 3.

Цена 10 руб.

●

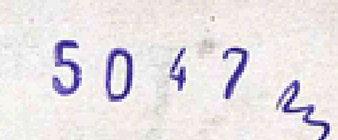
16-я типография Московского городского Совнархоза. Москва, Трехпрудный пер., д. 9.

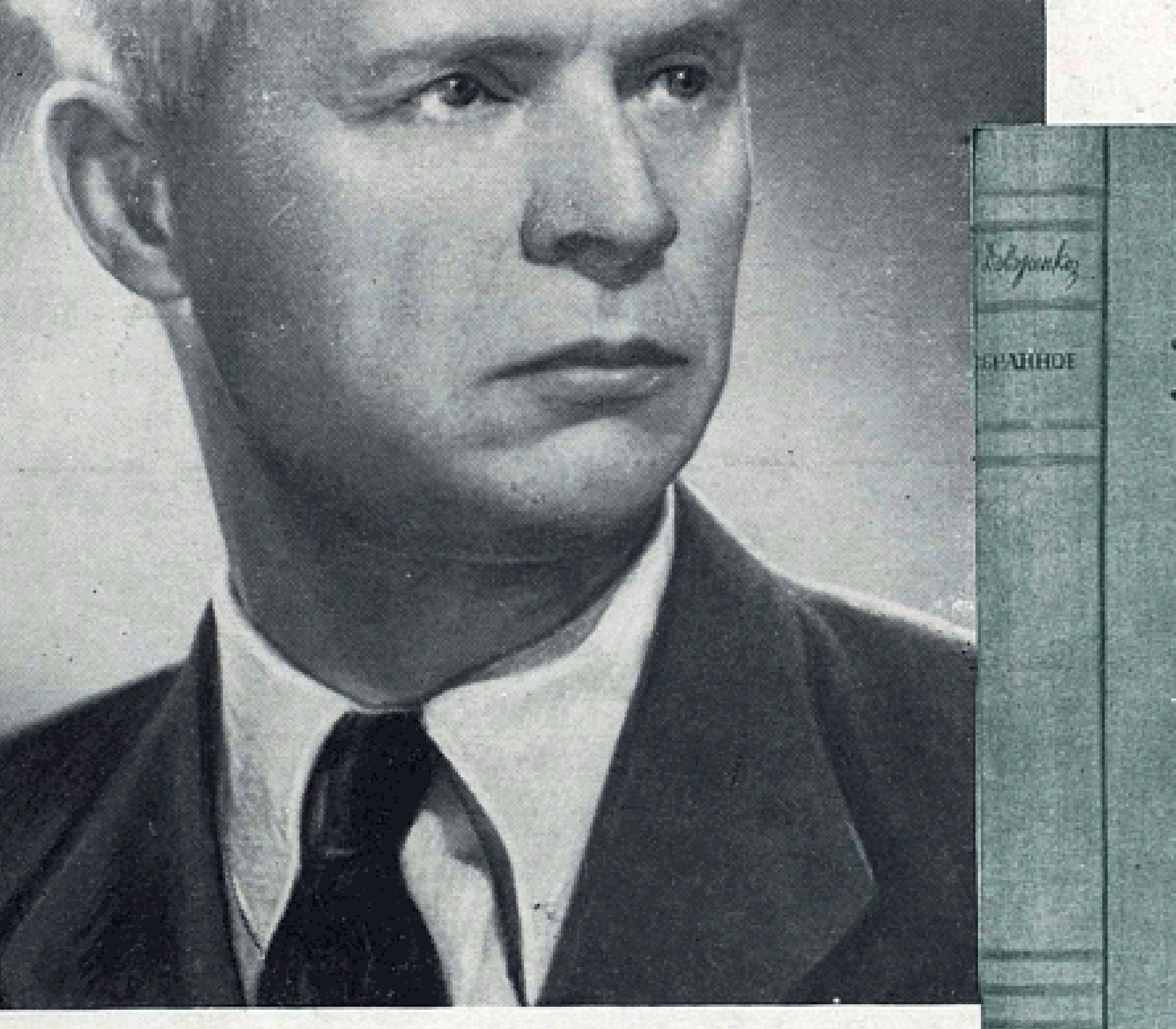


На экранах Советской страны демонстрируется болгарский фильм „Две победы" (сценаристы А. Вагенштайн, В. Ганчев, Х. Ганев, режиссер Б. Шералиев). Главную роль в фильме исполняет известный болгарский артист Никола Попов. Мы публикуем несколько кадров из этой музыкальной кинокомедии, действие которой развертывается в наши дни.









А. ДОВЖЕНКО · ИЗБРАННОЕ

Эта книга — публикация литературного наследия крупнейшего советского кинорежиссера и писателя А. П. Довженко — состоит из трех разделов: кинопоэмы, рассказы, статьи.

В первый, основной раздел вошли почти все литературные сценарии Довженко. Содержание ряда кинопоэм точно совпадает с содержанием сделанных по ним фильмов («Арсенал», «Аэроград», «Щорс»). Другие, к работе над которыми Довженко возвращался уже после выхода на экран одноименных картин, значительно отличаются от них («Земля», «Мичурин»).

Есть в сборнике и сценарии, не получившие при жизни режиссера кинематографического воплощения («Повесть пламенных лет», «Открытие Антарктиды», «Зачарованная Десна», «Поэма о море»). Вошедшие в издание рассказы Довженко написаны во время Великой Отечественной войны и вместе с кинопоэмой «Повесть пламенных лет» дают ясное представление о творчестве Довженко в этот период. В третий раздел вошли лучшие статьи режиссера, посвященные вопросам киноискусства.

Книга, выпущенная издательством «Искусство», рассчитана на работников искусства и на самые широкие круги читателей.

Цена книги 21 руб.
612 стр.